que sais-je ?

L'OPÉRA ET L'OPÉRA-COMIQUE

FRÉDÉRIC ROBERT

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

L'opéra et l'opéra-comique

FRÉDÉRIC ROBERT
Docteur en musicologie

Deuxième édition mise à jour
10e mille

ISBN 2 13 043617 x

Dépôt légal — 1re édition : 1981
2e édition mise à jour : 1990, décembre

© Presses Universitaires de France, 1981
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

L'ouvrage qui traitait précédemment de l'opéra et de l'opéra-comique (1) compta parmi les premiers titres musicaux de cette collection. Son succès motiva trois rééditions en quinze ans ; une quatrième suivit qu'on nous a demandé de remettre à jour avant de nous confier la tâche redoutable de proposer au lecteur un volume entièrement nouveau.

Nous ne pouvions le faire sans tenir compte de l'évolution de la musicologie et aussi des changements de goût et d'échelles de valeur qui en découlent. Nous devions prendre également acte de la parution dans cette même collection de deux études consacrées l'une au ballet (2), l'autre à l'opérette (3), ce qui nous a dispensé d'allusions par trop détaillées à ces formes d'expression cultivées par certains maîtres de l'opéra ou de l'opéra-comique, notre étude portant sur l'histoire de ces deux genres dont nous nous sommes attachés à souligner les étapes essentielles. Pour toute information complémentaire on se reportera à d'autres titres de la même collection consacrés à la musique française ou à certaines écoles étrangères.

Nous ne nous sommes pas interdit de pousser nos investigations jusqu'aux toutes dernières années, quitte à évoquer des tendances à peine amorcées

(1) *L'opéra et l'opéra-comique*, par René DUMESNIL, 1947.
(2) *Histoire du ballet*, par Marie-Françoise CHRISTOUT (n° 177).
(3) *L'opérette*, par José BRUYR (n° 106).

mais qui nous ont semblé dignes d'intérêt par leur originalité plus ou moins porteuse d'avenir.

L'art lyrique compte toujours des adeptes enthousiastes et des détracteurs obstinés. Autour d'une partition ou d'un compositeur, il soulève encore des débats passionnés (4).

Au terme d'un survol dont on voudra bien excuser les laconismes, du reste difficiles à éviter, pourquoi ne pas donner notre sentiment à partir des constatations les plus loyales possibles ?

(4) Pour la définition du genre et de certains de ses éléments constitutifs — air, récitatif... —, on se reportera — toujours dans cette collection — au volume *Les formes de la musique*, par André Hodeir (n° 478).

Chapitre Premier

L'ITALIE, BERCEAU DE L'OPÉRA

Forme synthétique par excellence, l'opéra est né en Italie à la charnière des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, période charnière entre toutes de l'évolution du langage musical. Parvenue à sa dernière étape, l'antique polyphonie débouchait sur une homophonie qui allait permettre à une voix — la supérieure principalement — de passer au premier plan, les autres ne constituant plus qu'un soutien harmonique dont la notation pouvait être simplifiée sous la forme d'un *chiffrage* (équivalent à une sténo de l'harmonie). Ces voix d'appoint pourront être confiées à des instruments. Or, à cette même époque, la facture instrumentale progresse et l'on voit se dessiner plus que jamais une littérature instrumentale autonome. Ce passage de la polyphonie à la monodie accompagnée correspond parfaitement au renversement considérable des valeurs que représente la Renaissance avec ses aspirations individualistes et sa résurrection de l'Antiquité. Les esprits se passionnent pour la création d'un style vocal fondé sur la déclamation théâtrale et s'appuyant, sinon sur les spectacles anciens dont rien ne subsiste quant à la musique proprement dite, tout au moins sur leurs théoriciens. C'est à Florence, chez le comte Bardi di Vernio, en sa villa de la Via dei Benci, que se réunissent poètes et chanteurs en quête d'une sorte de chant où l'on puisse parler « comme en musique » et de « formes musicales plus relevées que le parler ordinaire et moins régulièrement dessinées que les pures mélodies du chant, mais qui soient comme à mi-chemin entre les deux ». Le problème du récitatif — forme intermédiaire entre le chant et la déclamation — se trouve d'ores et déjà posé. Vincenzo Galilei, père de l'astronome, paye le premier d'exemple avec le monologue d'Hugolin de *La Divine Comédie* transcrit « pour un ténor de bonne et intelligible voix » accompagné par la viole. Tout le monde s'accorde à rejeter « cette sorte de musique (la polyphonique) qui, ne

laissant pas bien entendre les paroles, gâte l'idée et les vers en allongeant ou en raccourcissant tour à tour les syllabes pour se conformer au contrepoint qui lacère la poésie ». La discussion se place entre ceux qui donnent à la musique un rôle effacé par rapport à la poésie et ceux qui accordent aux chanteurs, tel Giulio Caccini, une liberté d'introduire des ornements qui rendraient le chant plus expressif, avec tous les inconvénients que cela suppose et dont l'opéra fera les frais pendant plusieurs siècles.

Le plus vieil opéra cité serait *Il Combattimento d'Appolino col Serpente* sur un livret du comte Bardi mis en musique par Luca Marenzio, grand maître du madrigal (créé en 1589 pour le mariage de Ferdinand de Médicis avec Christine de Lorraine et redonné en 1624). De la *Dafne* de Jacopo Peri (1561-1633) représenté dans la demeure de Jacopo Corsi, le successeur du comte Bardi, seul le livret nous est parvenu. Mais son succès constant de 1597 à 1599 déterminera la commande d'une *Euridice* donnée au palais Pitti à Florence, lors du mariage par procuration d'Henri IV avec Marie de Médicis. Arrêtons-nous sur l'*Euridice* de Peri que l'enregistrement à défaut de la représentation permet d'apprécier aujourd'hui plus complètement. L'opéra ignore — il ignorera toujours — l'unité de lieu et de temps. Le chant tend d'ores et déjà à prévaloir, contrairement aux professions de foi du compositeur. L'ensemble se montre trop soucieux de ne pas desservir la poésie — Peri s'insurgeait, contrairement à Caccini, contre toute ornementation et prêchait une nette articulation des syllabes. On a parlé de raideur et de monotonie au sujet de ce premier opéra ; non sans raisons. Mais la scène où Orphée implore par trois fois le dieu des Enfers, tandis que les pasteurs poursuivent leur thrène, renferme de belles harmonies. *Euridice* s'en tient au côté *seria* de l'opéra naissant. Mais une tendance

à la *buffa* et au divertissement s'était fait jour par ailleurs dans les intermezzi intercalés entre les divers actes d'une pièce pour détendre le spectateur avec tout un cortège de danseurs, d'instruments et d'accessoires spectaculaires. Cette tendance allait se préciser avec la comédie madrigalesque *L'Amfiparnasso* d'Orazio Vecchi (v. 1550-1605) et les commedie armoniche bolonaises pratiquées notamment par Adriano Banchieri (1557-1634).

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Né à Crémone, Monteverdi y recevra sa première formation du maître de chapelle Marc-Antonio Ingegneri, un remarquable élève de Cyprien de Rore, qui avait le premier tenté d'infuser le chromatisme à la musique religieuse. Dès son premier livre de *Madrigaux* publié à seize ans en 1583, Monteverdi manie les voix en style tantôt homophone tantôt polyphonique avec une parfaite aisance et une justesse de déclamation que confirmeront les trois livres suivants. Le cinquième (1605) introduit une basse continue tantôt facultative, tantôt obligée et s'oriente nettement vers l'aria dramatique. L'aboutissement de cette évolution, comparable à celle du quatuor et de la sonate chez Beethoven, sera le huitième et dernier livre de 1638 contenant *Le Combat de Tancrède et de Clorinde*, scène lyrique en miniature bâtie sur un épisode de *La Jérusalem délivrée* du Tasse. Le septième livre contenait la célèbre *Lettre amoureuse*, parfait exemple de madrigal à une voix et basse continue.

Appelé à Mantoue au service du duc Vincent de Gonzague, désireux de rivaliser avec la Camerata florentine, Monteverdi y fait représenter le 24 février 1607 *Orfeo* dont la création a été attendue

comme un événement exceptionnel. A juste titre : Monteverdi éclipse tous ses devanciers. Il est couvert d'honneurs qui l'écartent pour un temps des graves soucis que lui cause la santé de sa femme, la cantatrice Claudia Cattaneao, qui mourra bientôt, lui inspirant les accents déchirants du Lamento d'*Arianna* (1608), un nouvel opéra dont rien d'autre ne subsiste. Il ne restera rien, cette fois, des opéras suivants, précédant *Le Retour d'Ulysse* (1641) qui devancera de peu l'ultime chef-d'œuvre *Le Couronnement de Poppée* (1642). Monteverdi mourra en 1643 ayant succédé pendant trente ans au maître de chapelle de Saint-Marc de Venise, Giovanni Gabrieli.

Orfeo marque un pas décisif en direction du « stile rappresentativo ». Dans cette « fable en musique » — tel est son sous-titre —, la mythologie est vaincue par l'humanité des personnages. De nouveaux sentiments apparaissent en musique comme la colère et la violence. Le récitatif perd toute raideur au profit d'une souplesse, d'une chaleur, renforcées par les harmonies d'une audace extrême. Des duos, ensembles et trios — beaucoup se souviennent de la musique mesurée française — évitent la monotonie qui pourrait résulter de la succession d'airs et de récitatifs. Disposant d'un appareil instrumental considérable et unique pour l'époque, Monteverdi s'impose comme le premier orchestrateur de génie dans les annales de l'art lyrique, précisant le groupe instrumental ou le timbre qui conviendront à telle scène, à tel personnage, à tel fragment d'un même rôle par rapport à un autre. Certains instruments acquièrent même une indépendance toute nouvelle comme le violon ou les cornets à bouquin. Tout est conditionné à l'expression des sentiments humains ; celle-ci atteint dans le

lamento d'Orphée *(Tu se morta)* à un pathétisme qui permet de tenir cette page pour un des premiers sommets de l'art lyrique.

Le Couronnement de Poppée ne saurait disputer à *Orfeo* le privilège de la nouveauté historique. Les mérites sont autres. Cet opéra a été conçu pour un théâtre peu fortuné, ce qui explique l'absence de chœurs — l'ensemble des disciples de Sénèque ne saurait être considéré comme tel — et le manque d'indications d'orchestration sur le manuscrit dont il existe d'ailleurs deux versions sensiblement différentes (les remaniements seraient probablement dus à l'élève de Monteverdi Francesco Cavalli (1)). L'ouvrage est très long en raison des « hors-d'œuvre » sollicités par le public vénitien — des personnages ajoutés comme Ithon, le valet et la damoiselle qui donnent lieu à des scènes populaires contrastant avec la donnée dramatique tirée des *Annales* de Tacite. Il fallait une longue expérience au service d'un pouvoir créateur demeuré intact — Monteverdi composa cet opéra à soixante-quinze ans — pour se jouer de ces inconvénients, pour triompher de tous ces obstacles : si la musique, privée de tout attrait extérieur, est réduite à sa seule substance, elle ne s'adapte pas moins avec la même flamme, avec la même intelligence aux situations les plus diverses, aux caractères les plus opposés. La démarche vocale et le soutien harmonique d'Octavie n'offrent rien de commun avec ceux de Poppée, de Néron et de Sénèque. Les interventions du philosophe, premier grand rôle de basse dans le répertoire lyrique, son acceptation stoïque de la mort comptent parmi les moments les plus émouvants du *Couronnement de*

(1) Voir plus loin p. 11.

Poppée qui marque à la fois l'aboutissement de l'opéra italien dans la première moitié du XVII^e siècle et le point de départ de l'art lyrique moderne.

Rome et Venise

Rome prend le relais de Florence et de Mantoue entre 1625 et 1650. Une impulsion y est donnée à l'opéra par des mécènes presque tous membres du clergé. Les Barberini jouent un rôle particulièrement important, se faisant construire par le Bernin un magnifique palais avec une salle de spectacle d'environ trois mille places. Alors que le style baroque fleurit dans l'architecture, il est bien naturel que l'opéra devienne avant tout un spectacle. *La Chaîne d'Adonis* de Domenico Mazzochi (1590-v. 1645) sera le premier ouvrage représenté sur cette scène, en 1626. Et la machinerie a fait des progrès considérables : bientôt Torelli fera courir le Tout-Paris par l'audace et l'ingéniosité de ses inventions. A partir de 1640, les opéras représentés à Rome sont en majorité importés de Venise ou de Florence, notamment ceux de Cavalli. Mais Luigi Rossi (1598-1653) continue avec talent la tradition romaine. Après *Le Palais enchanté d'Atalante* (1642), son *Orphée* (1647) sera le premier opéra romain représenté en France sur les instances du cardinal Mazarin, *La Finta pazza* du Parmesan Sacrati (1641) et le *Fileno* de Marazzoli l'ayant précédé au Palais-Royal deux ans plus tôt.

Dès 1630 — le livret de la *Proserpina rapita* de Monteverdi en témoignait —, Venise connaissait les splendeurs de l'opéra romain. L'importance du genre croîtra à mesure que s'effaceront les arts plastiques (le Tintoret était mort en 1594) et la prééminence politique de la Sérénissime République.

Spectacle aristocratique réservé aux solennités princières, l'opéra va élargir son public par son transfert dans la salle de théâtre ouverte à des spectateurs de toutes conditions. En raison de sa bigarrure sociale, le nouvel auditoire sera moins sensible aux pastorales et aux légendes mythologiques qu'aux intrigues enchevêtrées avec travestis, enlèvements et résurrections de morts donnant prétexte à une machinerie importante. Si importante qu'on en viendra à oublier sur les affiches le poète et le compositeur ! La vraisemblance ne sera plus le fait des sujets traités qui inciteront à une psychologie plutôt sommaire. *Le Couronnement de Poppée* avait été l'heureuse exception. Grâce à l'élève de Monteverdi Francesco Cavalli (1602-1676), l'opéra vénitien conservera sa vitalité pendant une génération. De son vrai nom Francesco Caletti Bruni, cet ancien chantre de la chapelle de Saint-Marc fait représenter en 1639 son premier opéra, *Les Noces de Thétis et de Pélée*. Il devient alors le pourvoyeur attitré des cinq théâtres lyriques de Venise. De ses quarante-deux opéras, le dernier, *Coriolan*, verra la scène en 1669. De 1668 à sa mort, Cavalli sera maître de chapelle à Saint-Marc. Il n'aura effectué qu'un seul voyage à l'étranger : en France, en 1660 (*Ercole Amante* sera composé pour le mariage de Louis XIV). Les opéras de Cavalli, soucieux de mouvement avant toute chose et composés à la hâte, répondaient parfaitement à l'attention du public vénitien. Ils se caractérisent par une évasion progressive du recitativo secco vers l'aria da capo, amorce du bel canto qui fleurira dans l'opéra napolitain.

Au terme de sa carrière, Cavalli vit apparaître un rival susceptible de rénover le genre : Marc-Antonio Cesti (1623-1669). Ce défroqué — qui était son élève — fut tour à tour maître de chapelle à Flo-

rence et chanteur à la chapelle pontificale de Rome (1660). Son premier opéra *Orontea* sera applaudi à Venise en 1649. L'exil à Vienne — rançon d'une vie aventureuse — fera de Cesti le second maître de chapelle de l'empereur Léopold Ier de 1661 à 1669. *Argia* avait été représenté à Innsbrück en présence de Christine de Suède, *Dori* à Florence pour les noces de Marguerite-Louise d'Orléans avec Cosme de Médicis. *Tito* (1666) passe pour le chef-d'œuvre de Cesti, mais c'est *Il Pomo d'Oro*, monté avec un luxe inouï de décors et de figurations pendant les fêtes du mariage de Léopold Ier, qui lui assure son triomphe (1667).

Le mérite historique de Cesti aura été de transplanter hors d'Italie l'opéra vénitien où, cette fois, le récitatif disparaît presque entièrement au profit de l'air. Mais il fallait une invention mélodique toujours en éveil pour défier l'uniformité qui guettait le genre. Successeur de Cavalli comme maître de chapelle à Saint-Marc de Venise, de 1685 à 1690, Giovanni Legrenzi (1626-1690) devait assurer avec Pietro-Andrea Ziani (1616-1684) la transition entre Cavalli et Alessandro Scarlatti, participant plus que jamais à l'émancipation de l'aria da capo. Mais la grave crise de croissance traversée par l'opéra dans la cité des Doges, après la mort de Cavalli, trouvera sa solution à Naples.

CHAPITRE II

UN SIÈCLE DE MODÈLES ITALIENS ET FRANÇAIS

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Les premières représentations en France d'opéras italiens suscitent des pièces entièrement chantées où la machinerie joue un rôle privilégié : l'une d'elles mise en musique par d'Assouci sur des vers de Corneille (*Andromède*, 1650 ; partition perdue sauf deux airs), une autre par Louis de Mollier dit le « petit Molière » sur des vers de Donneau de Visé (*Les Amours de Bacchus et d'Ariane*, 1672). Entre ces deux dates, Robert Cambert (1628 ?-1677) et l'abbé Perrin se seront vu accorder par Colbert et pour douze ans un privilège « pour l'établissement des académies d'opéras ou représentations en musique de vers français ». Le premier ouvrage né de leur collaboration, *Pomone* (1671), connaît le succès, malgré l'indigence du livret qui fera dire à Voltaire que dans cet opéra « il était surtout question de légumes ». L'année suivante, la pastorale *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour* (livret de Gilbert) échoue et l'entreprise fait faillite. Cambert s'exile en Angleterre et Perrin est emprisonné. Le privilège est racheté par Lully contre le gré de Molière dont les dernières comédies-ballets (*Psyché*, 1671, en collaboration avec Pierre Corneille) s'orientaient, plus que les précédentes, vers la « tragédie ornée de danses et de machines ». Le collaborateur devenait un concurrent. La mort de Molière en février 1673 viendra à point nommé servir les desseins de Lully dont la carrière dramatique commencera quelques mois plus tard avec *Cadmus et Hermione*.

Lully-dramaturge maître tout-puissant de la vie musicale prend le relais de Lully-baladin et copromoteur de la comédie-ballet. Avec sa pompe et sa

machinerie extraordinaires, la tragédie est plus appropriée à une cour qui passe des divertissements aux fastes et qui, par sa distinction des genres, élimine peu à peu le comique, dont la Ville se réservera de plus en plus l'apanage, manifestant son opposition frondeuse par un réalisme épicurien, aux antipodes du symbolisme mythologique de la cour. Des mythes grecs sont portés à la scène, excepté — on s'en douterait dans une monarchie absolue ! — celui de Prométhée. Le héros principal s'identifie au Roi-Soleil lancé dans une expédition guerrière dont il revient victorieux, le prologue constituant, après l'ouverture décorative, une sorte de salut à Sa Majesté. Durant quatorze années consécutives, au rythme d'une par an, vont se succéder les tragédies lyriques du Florentin, servi par Philippe Quinault, librettiste au talent souple et au caractère accommodant. Après *Cadmus et Hermione*, c'est *Alceste* (1674) et *Thésée* (1675) qui garderont l'affiche pendant près d'un siècle. *Atys*, « l'opéra du Roy » (1676), précède *Isis*, « l'opéra des Dames » (1677), dont une allusion irrévérencieuse et parfaitement involontaire vaut au librettiste une disgrâce momentanée : Thomas Corneille et Fontenelle remplacent Quinault pour les livrets de *Psyché* (d'après Molière, 1678) et de *Bellérophon*, « l'opéra du peuple » (1679), Rentré en grâce, Quinault fournit les livrets de *Proserpine* (1680), *Persée* (1682), *Phaëton* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685) et *Armide* (1686). Après la retraite de Quinault, Lully s'adresse à Campistron pour *Acis et Galathée* (1686) qui marque un retour au comique et amorce une évolution vers le style pastoral et divertissant, proche de l'opéra-ballet. D'*Achille et Polyxène* seul le premier acte sera achevé.

Pendant près d'un siècle, l'opéra de Lully aura

valeur d'exemple par ses vertus synthétiques. Le récitatif calqué jusqu'à l'excès sur la déclamation parlée a suscité des critiques qui n'ont pas toujours tenu compte de son élaboration menée par des élèves du maître, Colasse et Lalouette, musiciens mineurs. Il lui arrive d'ores et déjà de se fondre avec l'air — le célèbre solo de Vénus : « Revenez, Amours » (Prologue de *Thésée*), annonce cette fusion. Le récitatif en viendra à ne plus se contenter de l'accompagnement harmonique à la basse continue : ce sera l'innovation capitale de *Bellérophon*. Que Lully excelle davantage dans la traduction des sentiments modérés que dans les grands élans de la passion, *Atys* en témoigne avec ses fureurs moins convaincantes que les dialogues de l'acte Ier — une réussite — où Sangaride, sur une basse de chacone, avoue sa pensée obsédante pour Atys (« Atys est trop heureux »). Preuve, dans ce registre du moins, d'un sens dramatique certain qu'on retrouvera dans une scène de *Persée* où Persée invite au sommeil, en ré mineur, Mercure, qui s'y dérobe en répliquant dans le mode majeur de même tonalité. La scène avec Caron dans *Alceste* (« Il faut passer tôt ou tard... ») affecte opportunément la forme rondeau pour traduire le refus insistant du nautonnier à accomplir sa tâche sans rétribution. L'orchestre, encore discret dans *Cadmus et Hermione*, mis à part des scènes comme celle du sacrifice, a pris de plus en plus d'importance, à partir d'*Isis* surtout. Il atteindra son efficacité maxima dans *Armide*. Quant aux chœurs, leur rôle s'accroît également dans *Isis* ; ils confèrent à *Armide* une nouvelle violence dramatique et jamais forcée. Ce dernier opéra — dont Gluck reprendra le livret — dénote un sens aussi nouveau de l'architecture (scène finale). L'évolution ascendante de Lully dans cette forme

d'expression cultivée aux dépens du motet ou du ballet des premières années n'est pas douteuse. Mais ce musicien, soucieux d'imposer une esthétique en accord avec Versailles, dépouillé des élans chaleureux et de la richesse polyphonique ou harmonique des Italiens, ne s'est-il pas émasculé à force d'opportunisme ?

Quand il disparaît en 1687, deux ans après la Révocation de l'édit de Nantes, l'Europe est dressée contre l'orgueilleux Louis XIV, tombé sous la coupe de la dévote Mme de Maintenon. Pour la cour, attristée par les deuils familiaux et les revers militaires, l'heure est moins aux fastes qu'à la méditation religieuse. Les faveurs réservées naguère à la tragédie sont dévolues au motet et aux formes sacrées. Au règne de Lully tout-puissant fait suite le règne du tout-puissant Delalande. Le climat n'incite guère les musiciens à suivre les traces de Lully : ses premiers élèves et continuateurs sont, par surcroît, médiocres : tel Pascal Collasse (1649-1709), son élève préféré, qui terminera *Achille et Polyxène* et dont la tempête de *Thétis et Pélée* (1689) servira d'archétype à toutes les pièces analogues. Henri Desmarets (1662-1741) témoignera de dons supérieurs, mais sa vie mouvementée l'obligera à s'exiler en Espagne. Son *Iphigénie en Tauride* sera terminée par Campra. Son meilleur opéra, *Didon et Enée* (1693), était apparu la même année que *Médée*, l'unique essai de tragédie lyrique de Marc-Antoine Charpentier (v. 1634-1704). L'élève de Carissimi aura tenté, sans succès, d'infuser au genre un sang nouveau : sa musicalité étonnante ne fut comprise que des musiciens ; elle ne pouvait complètement faire oublier l'absence de véritable sentiment dramatique.

L'apport sera plus constructif avec le violiste Marin Marais (1656-1728). Son génie mélodique est aussi à l'aise dans les parties instrumentales de ses quatre opéras (*Alcide*, 1693 ; *Ariane et Bacchus*, 1696 ; *Alcyone*, 1706, et *Sémélé*, 1709) que dans ses pièces de viole. De Joseph Pinolet de Montéclair (1667-1737) l'unique opéra, bâti — fait nouveau — sur un sujet biblique, *Jephté* (1732), confirme les dons d'invention mélodique du maître de la cantate. Sa représentation aurait décidé de la carrière lyrique de Rameau. Avant de s'illustrer, avec une constance supérieure, dans la tragédie proprement dite, le Provençal André Campra (1660-1744) avait inauguré, avec Houdar de La Motte, un nouveau genre : l'opéra-ballet. Le

principe consistait à rassembler sous un titre général, assez vague d'ailleurs, des actes ayant chacun leur intrigue propre, prétexte à un spectacle où le divertissement aurait la plus grande part. *L'Europe galante* (1697) fut le premier spécimen de cette forme hybride et marqua les débuts à la scène d'un maître de la cantate et de la musique sacrée. *Les Fêtes vénitiennes* (1710) confirmèrent les vertus mélodiques et orchestrales de cet élève de la maîtrise d'Aix-en-Provence plus ouverte à la pénétration italienne. Davantage de chaleur mélodique et de variété harmonique, de diversification, de précision aussi, dans les combinaisons instrumentales, tel devait être l'apport de celui qui tint le plus dignement sa place dans l'art lyrique français entre Lully et Rameau. Après *Hésione* (1701), sa première tragédie lyrique, il donna son chef-d'œuvre : *Tancrède* (1702). Elève de Campra, André Destouches (1672-1749) fit une entrée sensationnelle dans la carrière, parallèlement à son maître, avec la « Pastorale héroïque » d'*Issé* (1697) ; il se livra à de curieuses expériences harmoniques, notamment dans le ballet *Les Eléments* qu'il composa avec Delalande (1725).

Henry Purcell (1659-1695)

La monarchie anglaise est rétablie en 1660, après le règne des puritains qui avait porté un si grave préjudice à l'art musical. Le nouveau souverain, Charles II, a de nombreuses attaches avec la France. Cambert deviendra son surintendant ; l'influence française prédominera, dans l'opéra surtout, mais dès 1660 une troupe italienne débarque dans l'île britannique. Une nouvelle renaissance musicale s'amorce autour de trois grands noms : Matthew Locke (1621-1677), compositeur de la chapelle royale à partir de 1662 et dont le premier opéra *The Siege of Rhodes* sera composé en collaboration avec Christopher Gibbons — le fils du madrigaliste —, suivi de *Cupid and Death* (1653). John Blow (1649-1708), organiste à la chapelle royale, proposera une manière de chef-d'œuvre avec *Venus and Adonis* (d'après Shakespeare, v. 1684). Cependant, son mé-

rite principal reste d'avoir formé Henry Purcell, le compositeur anglais le plus génial de tous les temps. Son œuvre, immense malgré sa brève destinée, embrasse tous les domaines. Au théâtre, Purcell aura déployé une activité particulièrement intense entre 1689 et 1695 : quarante musiques de scène et cinq grands semi-opéras, tous postérieurs aux chefs-d'œuvre de Lully : *Didon et Enée* (1689), *Dioclétien* (1690), *King Arthur* (1691), *Fairy Queen* (1692), *Indian Queen* (1695), *The Tempest* (1695). *Didon et Enée* a été conçu moins en fonction du public que du commanditaire Josiah Priest, directeur d'un pensionnat de jeunes filles de Chelsea. Ce qui explique la brièveté de l'ouvrage — moins d'une heure — et la modestie des effectifs : un quatuor de violes et un continuo suffisaient à accompagner les trois solistes et un chœur, toujours mixte, aux interventions courtes et fréquentes. Les accommodations du livre IV de l'*Enéide* par le librettiste Nahum Tate sont dans le goût du temps, mais elles relèvent aussi d'une soumission évidente aux convenances qu'imposait la destination même de l'ouvrage : Didon se confie à sa suivante Belinda, non à sa sœur ; elle meurt de chagrin sur son lit, non dans les flammes du bûcher. Enée apparaît fort peu et ne se voit confier que de brefs récitatifs en dialogue ; la partie de chasse avec Didon se déroule sans une déclaration d'amour. Enfin, si maléfiques qu'elles soient, les sorcières seront moins terrifiantes que dans les drames shakespeariens qui faisaient alors en Angleterre même l'objet des plus incroyables édulcorations.

La partition puise à trois sources : française — l'ouverture et les danses en témoignent, mais aussi les effets d'échos et les ensembles de sorcières difficilement concevables sans le chœur de forgerons

d'*Isis* ; italienne — le récitatif est d'inflexion monteverdienne mais des figurations violonistiques affectent une démarche corellienne (deuxième partie de l'ouverture) ; enfin nationale. Cet aspect est présent bien au-delà du génie de la langue anglaise propre au compositeur. Il y a aussi la thématique de certains chœurs de matelots et le chœur terminal semble apposer un point final à la tradition renouvelée des madrigalistes. *Didon et Enée* montre en raccourci l'art de Purcell excellant à peindre les passions les plus diverses. Le premier air en forme de ground (sur basse obstinée) dégage une émotion poignante ; celui de la mort de Didon — qui adopte la même forme — est plus déchirant encore ; il s'inscrit parmi les plus belles pages de la musique universelle.

L'opéra napolitain

En 1681, une compagnie florentine révèle au public napolitain un opéra de Monteverdi. Malgré les foudres de la papauté contre ce spectacle licencieux — Clément IX interdira toute participation féminine —, l'opéra trouve là encore un public de toutes conditions admirant surtout le virtuose qui fait valoir la beauté d'un air, l'enjolive à sa façon ou le remplace par un morceau à sa convenance. C'est le règne du chanteur : homme, femme ou castrat. Le Gênois Alessandro Stradella (1644-1682) se montrera fécond au cours de sa brève et aventureuse destinée — devenue plus tard elle-même sujet d'opéra. Son apport paraît se situer avant tout dans le domaine instrumental traité en terrain d'expérimentation de formes originales et de dispositifs nouveaux, annonciateurs du concerto grosso. Maître de la chapelle royale de Naples, Francesco Provenzale (1627 ? - 1704) mêle l'austère à l'agréable

dans *Teseo* (1658), *Stellidaure vendicata* (1674) et *Il Schiave di sua moglie* (1671). Alessandro Scarlatti (1659-1725) s'insurgea contre le « fa presto » (le bâclage) de ses devanciers par un soin remarquable apporté à l'élaboration des airs et à l'écriture instrumentale. Maître de chapelle à Naples (1684) où il remplace Provenzale, attaché à la reine Christine de Suède réfugiée à Rome, maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure de Rome (1703) et revenu à Naples entre 1709 et 1718, il partagera la fin de sa vie entre Rome et sa ville natale. Sa première période napolitaine va de 1684 à 1702. Son premier succès, *L'Errore innocente ovveri gli Equivoci nel sembianto* (1679), suivi de *l'Onesta negli amori* (1680), mêle heureusement le tragique au comique. *Pompeo* (1683) appartient plus strictement à l'opera seria. Influencé par Buononcini (*Trionfo di Camilla*, 1697), Scarlatti s'oriente, plus encore que dans ses cantates, vers des structures codifiées jusqu'à la stéréotypie. Durant son séjour à Rome — qui n'admet que l'oratorio — il vise à une écriture plus aérée. Sa dernière étape est marquée par un élargissement du genre, un accroissement de l'élément chorégraphique — sous l'emprise probable des Français — et une orchestration renforcée. Scarlatti cherche la noblesse et la majesté : il les atteint toutes deux dans *Mitridate Eupatore* (1707) qui délaisse pratiquement le clavecin. « L'air *Cara tomba del mio diletto* est digne du meilleur Bach » (Romain Rolland).

L'opera seria avec ses sujets empruntés à l'histoire aussi bien qu'à la mythologie rayonnera au-delà de la péninsule italienne. Avant de s'imposer comme claveciniste, Domenico Scarlatti (1685-1757), fils d'Alessandro Scarlatti, aura fait représenter quelques opéras à Rome et aussi à Londres où les plus durables succès seront remportés par

Nicolo Porpora (1686-1766), Napolitain errant (Venise, Vienne, Dresde), rival de Haendel à qui s'opposera, plus redoutable encore, Giovanni-Buononcini (1670-1747). Leonardo Leo (1694-1744), formé par Provenzale, excellera aussi bien dans la bouffonnerie que dans le sérieux, tandis que le genre bouffe dominera nettement chez Leonardo Vinci (1690-1730) qui, lui, ne quittera jamais l'Italie.

Le cas Haendel

L'opéra ne s'est implanté en Allemagne qu'à la fin du XVII^e siècle, malgré une première tentative de la part d'Henrich Schütz (1585-1672) avec sa *Daphné* (perdue, 1627). Ce fut au départ l'importation pure et simple des opéras italiens ; des théâtres destinés à leurs représentations furent fondés à Dresde (1662), Hanovre (1689) et Leipzig (1693). Des ouvrages sur thèmes mythologiques virent le jour en très grand nombre sous la plume de Johann-Caspar Kerll (1627-1693) à Munich, et de Nicolaus-Adam Strungk (1660-1727), élève de Lully, et surtout Reinhardt Keiser (1674-1739), à Hambourg. Cette dernière ville allait, toutes proportions gardées, jouer en Allemagne dans l'histoire de l'opéra un rôle comparable à celui de Florence ou de Venise dans l'art lyrique italien. C'est là que Georg-Friedrich Haendel (1685-1759) arrive en 1703 après avoir abandonné le droit pour se consacrer à la musique.

Jusqu'au *Messie* (1741), l'opéra a marqué les principales étapes de la carrière de Haendel, établi triomphalement sa renommée et provoqué des oppositions redoutables. Qu'en reste-t-il ? Pendant longtemps les opéras de Haendel n'ont été connus que par des airs disséminés dans des anthologies vocales ou placés presque immanquablement en tête des récitals de chant. Le Largo de *Serse* aura bénéficié d'une diffusion plus grande encore sous toutes les transcriptions possibles. Mais n'était-ce pas là, sous prétexte de sauver de l'oubli les opéras de Haendel, en donner une image rétrécie, faussée

même ? Il serait facile de relever dans ces ouvrages écrits à la hâte des redites et des recettes, mais *Le Messie* n'a-t-il pas été, comme certains opéras, composé en trois semaines ? Ainsi que le faisait observer très justement Romain Rolland, il serait aussi dangereux de ramener les opéras de Haendel à un seul type que ses oratorios. De même serait-il erroné de ne voir dans les airs et les scènes qu'une seule coupe, sous prétexte que l'une d'elles — l'aria da capo — fut particulièrement privilégiée. Du reste — on l'a vu lors des magnifiques reprises de certains opéras de Haendel en 1959, notamment dans sa ville natale — l'enchaînement d'arias da capo n'a pas plus de raisons de gêner que la succession d'alexandrins dans une tragédie classique. Tous les modèles proposés à Haendel se retrouvent dans son théâtre : l'opéra-ballet français (*Alcina*, *Ariodante*, 1735) ne lui fut pas plus étranger que les opéras de Steffani, Buononcini ou Scarlatti. Avec *Giulio Cesare* (1724), qui contient des pages géniales, *Tamerlano* (1724) et *Orlando* (1733), il tenta la création d'un drame lyrique original où toutes ces sources se seraient harmonieusement fondues. *Serse* et *Deidamia* (1741) laissent entrevoir le nouveau style de la seconde moitié du XVIII^e siècle et *Poro* (1731) annonce déjà Mozart. Haendel, compte tenu des conventions d'alors et de la composition de sa troupe, dut se passer des chœurs, mais il sut parfaitement les inclure dans ses opéras (*Alcina*, *Ariodante*) quand la possibilité lui en fut offerte. Si la priorité revenait à la prima donna ou à la contralto, le ténor et la basse auront été aussi magnifiquement servis quand là encore l'occasion s'en présenta. L'aria da capo est loin d'être le seul cadre adopté et le plus beau fleuron de cet art lyrique est la scène récitative qui doit ses premiers

exemples à Keiser. On peut toutefois se demander si Haendel est allé au-delà des chefs-d'œuvre de Scarlatti. Mais cette question a moins d'importance que l'abandon par Haendel de l'opéra au profit de l'oratorio, puisque c'est là que son génie s'est le plus complètement réalisé.

Antonio Vivaldi (1678-1741)

La carrière lyrique d'Antonio Vivaldi (1678-1741) fut très exactement parallèle à celle de Haendel. Sur les quarante-huit opéras dont on a gardé trace, vingt-trois seulement sont conservés dont beaucoup à l'état fragmentaire. Le plus ancien, *Ottone in Villa*, remonte à 1713. Quelques-uns furent composés en collaboration (*Nerone fatto Cesare*, 1715 ; *Armida al Campo d'Egitto*, 1718 ; *Filippo Re di Macedonia*, 1721). Si le « prêtre roux » a fait l'objet d'une résurrection spectaculaire après deux siècles d'un oubli presque complet, s'il a capté les efforts des musicologues, c'était d'abord par son œuvre instrumentale. Ce n'est que tout récemment que Roland de Candé et Walter Kölneder ont attiré l'attention sur cet aspect de l'œuvre vivaldien ; avec *Orlando furioso* (1727), il risque de nous réserver d'aussi heureuses surprises que la part — encore infime — de sa musique sacrée qu'on a remise à jour.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

« Il faudrait avant que d'entreprendre un si grand ouvrage (un opéra) en avoir fait de petits : des cantates, des divertissements et mille autres bagatelles de cette sorte qui nourrissent l'esprit, échauffent la verve et rendent insensiblement capable de grandes choses. » Celui qui prodiguait à un jeune

compositeur d'aussi sages conseils devait lui-même payer d'exemple. Rameau aura attendu la cinquantaine pour risquer de se mesurer à Lully dont la toute-puissance n'avait pu être complètement mise en cause par ses successeurs. En composant *Hippolyte et Aricie* (1733), il était riche d'une double expérience de théoricien et de compositeur. Son *Traité de l'Harmonie* (1722) était le fruit de ses méditations sur les fondements de la musique ; ses trois livres de *Pièces de clavecin* (1706, 1725, v. 1728) attestaient une maîtrise croissante dans le domaine instrumental auquel il ne devait revenir qu'en 1741 avec ses *Pièces en concert.* Ses cantates et ses motets lui avaient permis de pénétrer les secrets de l'écriture vocale et polyphonique. La création d'*Hippolyte et Aricie* déclenchera la première des querelles musicales du XVIII^e siècle : les « ramistes » s'opposant aux « lullistes » gardiens jaloux de modèles que Rameau avait finalement moins transgressés que transcendés : la richesse nouvelle et constante des modulations soulignant les récits ou les airs, la variété des chœurs opportunément mêlés à l'action et conçus dans un style homophone ou fugué, le charme entraînant des airs de ballet, une invention mélodique inépuisable, toutes ces vertus soulevaient à bon droit l'enthousiasme des ramistes groupés autour du vieux Campra, et cette surprenante facilité à tenir l'auditeur en haleine pendant cinq ans avec les ouvrages les plus accomplis : l'opéra-ballet *Les Indes galantes* (1735), les tragédies *Castor et Pollux* (1737) et *Dardanus* (1739, repris et considérablement remanié en 1744) et l'opéra-ballet *Les Fêtes d'Hébé* (1739). Rameau revient à la scène en 1745 avec *Platée* qui révèle d'étonnants dons comiques. Son acte de ballet *Pygmalion* (1748) sera son œuvre la plus parfaite. *Les Fêtes de Polymnie*

(1745) illustraient avec bonheur le « ballet héroïque ». *Zoroastre* (1749), la dernière grande tragédie, n'aura pas l'égalité de veine des premiers chefs-d'œuvre, malgré de beaux moments. On trouvera encore des pages surprenantes par leur invention et leur fraîcheur sous la plume d'un septuagénaire dans *Les Paladins* (1760) où reparaît la verve comique de *Platée*. L'ultime ouvrage lyrique *Abaris ou les Boréades*, entré en répétition avant la mort de Rameau, ne sera alors ni représenté ni édité (1).

Rameau, l'un des plus grands génies de la musique universelle, aura eu l'infortune de porter à sa perfection suprême, et sans en modifier fondamentalement les structures, une forme d'expression que l'évolution du goût rendait de plus en plus caduque. Rameau, ne sera ni représenté ni édité avant 1983. dont la motivation avait un tout autre poids que celle des lullistes et des ramistes. Autre infortune : chez cet homme du passé, le dramaturge ne rejoignait pas le compositeur. Entendons-nous bien : le sentiment dramatique n'aura pas fait défaut à Rameau pour traduire de façon saisissante des scènes comme celles de Parques dans *Hippolyte et Aricie* avec le trio aux modulations enharmoniques préfranckistes ou la scène funèbre de *Castor et Pollux*. Mais il n'y eut pas de livret satisfaisant, encore moins de librettiste comparable à Quinault pour permettre à Rameau de donner à l'action une unité supérieure, en ramenant le divertissement à sa juste proportion. Son peu de culture littéraire excuse son manque de discernement dans le choix des textes, mais l'intelligence aiguë qu'il avait de son art lui aura fait entrevoir la nécessité d'une réforme : *Zoroastre*, qui opte pour un symbole maçonnique

(1) Cet opéra sera finalement représenté, édité — et enregistré — en 1983.

au lieu d'un thème mythologique, renonce à l'ouverture à la française décorative pour l'ouverture à l'italienne résumant le drame, et supprime le prologue pour entrer de plain-pied dans le sujet. L'équilibre supérieur de *Castor et Pollux* ou de *Pygmalion* se justifie par la qualité des livrets de Gentil-Bernard et de Ballot de Savot. Si violemment opposé qu'il ait pu être dans l'esprit de ses contemporains à Pergolèse, Rameau n'aura pas moins prêté attention aux intermezzi italiens pour composer certains ensembles des *Paladins*.

Sylla et Glaucus (1746), l'unique opéra de Jean-Marie Leclair (1697-1764), renferme de belles scènes qui le rendent digne de comparaison avec les chefs-d'œuvre de Rameau. L'influence de celui-ci transparaît dans la deuxième version (1763), de loin supérieure à la précédente (1735), de *Scanderberg*, le meilleur ouvrage lyrique dû à la collaboration de François Rebel (1701-1775) et François Francœur (1698-1787), les directeurs associés de l'Académie royale de Musique. Jean-Baptiste Cassanéa de Mondonville (1711-1772) aborda tous les genres avec un égal bonheur. Le maître du motet de concert signa un opéra-ballet, *Le Carnaval du Parnasse* (1749), et une pastorale en dialecte languedocien, *Daphnis et Alcimadure* (1754). Le succès de *Titon et l'Aurore* (1753) fut salué comme une victoire du parti français dans la querelle des Bouffons (1). *L'Union de l'Amour et des Arts* (1773) du Provençal Etienne-Joseph Floquet (1748-1785) commençait une carrière triomphale qu'allait compromettre la venue de Gluck.

(1) Voir plus loin p. 28.

Chapitre III

SIMPLIFICATION ET SYNTHÈSE

Opéra bouffe, opéra-comique et singspiel

A la différence de l'opéra-comique français ou du singspiel allemand, l'opera buffa italien ignore l'alternance du parlé et du chanté. Parti de la commedia dell'arte et de ses personnages conventionnels, il finit par opter pour des sujets réalistes, traités dans un esprit comique, sur un débit rapide et avec des moyens modestes tant instrumentaux que vocaux. La conception de l'opera buffa vient de la tentative d'unifier autour d'une même intrigue les intermezzi placés entre les actes d'un opera seria. Mais certains de ces intermezzi constituaient en eux-mêmes de véritables entités lyriques, telle *La Serva Padrona* (*La Servante maîtresse*, 1733) de Giovanni-Battista Pergolèse (1710-1736). Deux noms dominent l'opera buffa dans la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle. Giovanni Paisiello (1740-1816), élève de Durante, partagea sa vie entre Naples, Saint-Pétersbourg et Paris où Bonaparte l'appela à son service en 1802. Son *Barbier de Séville* (1782) devait être éclipsé par celui de Rossini. Parmi ses autres œuvres, on retiendra *La Molinara* où Beethoven puisa plus d'un thème à variations. Domenico Cimarosa (1749-1801) mourut à Venise, empoisonné, dit-on, après une carrière également itinérante :

tour à tour Naples, Saint-Pétersbourg et Vienne l'avaient accueilli. C'est dans cette dernière ville qu'eut lieu en 1792 la triomphale première d'*Il matrimonio segreto (Le Mariage secret)* que Stendhal devait placer au-dessus des ouvrages de Mozart. De ses intermezzi en un acte, *Il maestro di capella (Le Maître de Chapelle)* est une charge plaisante du chef d'orchestre dirigeant une répétition : elle donne prétexte à des effets comiques instrumentaux aussi bien que vocaux. L'opera buffa fut encore cultivé par Baldassare Galuppi (1706-1785), le dernier grand maître de chapelle de Saint-Marc de Venise.

Apparu pour la première fois en 1715, le terme d'opéra-comique ne désignait pas encore une institution, ni même une forme d'expression déterminée. Il correspondait à une époque où le théâtre se heurtait au privilège, détenu par l'Opéra, de la représentation des pièces chantées et à celui des pièces parlées détenu par la Comédie-Française. D'où l'importance donnée à la pantomime et aux vaudevilles, ou si l'on préfère aux fredons et airs connus sur lesquels on adaptait des paroles nouvelles. Bientôt, ces airs d'emprunts feront place à des ariettes originales. En 1746, trente ans après l'arrivée d'une nouvelle Comédie-Italienne appelée par le Régent, c'est la première représentation — sans succès — de *La Serva Padrona*. Mais, six ans plus tard, une reprise du chef-d'œuvre de Pergolèse déclenche la fameuse Querelle des Bouffons (du nom des interprètes : la troupe italienne de Manelli) où s'opposent partisans de la musique française et partisans de la musique italienne. Mais est-ce là seulement querelle d'écoles nationales ? La vivacité nouvelle des intermezzi italiens, leurs sujets non plus mythologiques mais quotidiens avec ce que cela sous-entend de réalisme et de cordialité, cor-

respondent bien davantage que l'ancienne tragédie mythologique et symboliste aux aspirations de la classe bourgeoise ; force de l'avenir, celle-ci fait plus que jamais valoir ses préférences esthétiques. *La Servante maîtresse* suscite des imitations, puis des ouvrages analogues originaux comme *Le Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau (1752). Mais c'est l'acte d'Antoine Dauvergne (1713-1797), *Les Troqueurs* (1753), qui marque le véritable départ de l'opéra-comique, peu après la résurrection du théâtre de l'Opéra-Comique (1751) dont la troupe fusionnera en 1762 avec la Comédie-Italienne et s'installera vingt ans plus tard salle Favart.

En 1757, le Napolitain Egisto-Romualdo Duni (1709-1775) commence à Paris une brillante carrière avec *Le Peintre amoureux de son modèle.* Il doit ce succès — et ceux qui suivront comme *La Fée Urgèle* (1765) — à sa prompte et parfaite assimilation du goût français. Deux maîtres lui succèdent dont les talents opposés se complètent et dont les débuts se placent également en 1759. Cette année est, en effet, celle de *Blaise le Savetier* du robuste et optimiste François-André Philidor (1726-1795) et des *Aveux indiscrets* du délicat amateur Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817) dont *Le Déserteur* (1769) fera pleurer tout Paris. Après *Félix ou l'enfant trouvé* (1777), Monsigny cessera d'écrire tandis que Philidor composera encore pour la scène jusqu'en 1788 ayant donné sans doute sa mesure dans *Tom Jones* (d'après Fielding, 1765). A l'opéra-comique Louis XV succède l'opéra-comique Louis XVI dominé par André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) qui débute par *Le Huron* (1768) et connaît son plus durable succès avec *Richard Cœur de Lion* (1785). Il affiche dans ses écrits des idées neuves et annonciatrices de

Wagner quant au développement de l'art lyrique, mais il les ébauche à peine dans ses propres compositions. On peut voir comme une lointaine préfiguration du leitmotiv wagnérien dans la répétition tout au long de *Richard Cœur de Lion* de la romance *Une fièvre brûlante...*

A la veille de la Révolution, l'opéra-comique fleurit encore mais il ne se garde pas toujours d'une aimable facilité. Il est cultivé par Nicolas Dalayrac (1753-1809) auteur de *Renaud d'Ast* (1787) dont un chœur se muera en hymne à la Liberté puis en chant officiel napoléonien *(Veillons au salut de l'empire)*, ou encore par Jean-Paul-Egide Schwarzendorff dit Martini (1741-1816) dont la romance *Plaisir d'amour* est restée populaire jusqu'à nos jours.

Alors que l'opéra-comique français revêt une signification sociale comme forme lyrique dominante reflétant les idéaux de la bourgeoisie bientôt victorieuse, son homologue allemand le singspiel marque un jalon dans l'affirmation d'un art autochtone dégagé de l'opéra italien. L'initiateur du genre, Johann-Adam Hiller (1728-1804) appartient à la même génération que Philidor et Monsigny, mais il s'impose un peu plus tard (*Lottechen am Hoffe*, 1767) et poursuit sa carrière jusqu'en 1782. Le singspiel s'inspire des opéras-comiques français mais il puise, sur le plan national dans la comédie de collège *(Schulkomödie)* et la comédie impromptue *(Steigreifkomödie)*. Parmi les auteurs les plus applaudis, après Hiller, on citera Neefe (1748-1798), l'un des maîtres de Beethoven. Le singspiel débouchera sur le mélodrame, cultivé principalement par Georg Benda (1722-1795), auteur d'un *Pygmalion* (d'après Rousseau) que Mozart admirait (1779).

Alors que le singspiel opte de préférence pour le style français, la comédie impromptue viennoise, elle, se réfère davantage

à l'opéra bouffe italien. Styles populaire et aristocratique s'y compénètrent davantage et la danse y tient une plus grande place. Ce mélange « baroque » est à l'origine de l'opérette viennoise moderne. Parmi les maîtres du genre, on citera en priorité Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), l'auteur de *Doktar und Apotheker* (1786), aujourd'hui mieux connu par ses œuvres instrumentales.

La réforme de Gluck

C'est à Milan où il a pris conseil de Sammartini, le maître de la symphonie naissante, que Gluck (1714-1787) fait représenter en 1741 son premier opéra *Artaserse* suivi pendant trois ans d'une dizaine d'autres dont *Demofonte* (1742) et *Ipermestre* (Vienne, 1744) qui laissent pressentir les plus beaux moments d'*Alceste* et d'*Iphigénie*. Un séjour à Londres et la découverte des oratorios de Haendel incitent Gluck à modifier sa manière. En 1754, il entre au service de Marie-Thérèse d'Autriche. Dix ans plus tard, lors de son premier séjour à Paris, il découvre les opéras de Lully et de Rameau. Avec *Orfeo ed Euridice* (1762) il s'était engagé sur la voie d'une réforme, mais ses opéras suivants reviennent à la formule italienne. Gluck l'abandonne, de façon délibérée, dans *Alceste* (1767). L'épître dédicatoire au grand-duc de Toscane apparaît, en effet, comme une véritable profession de foi : « Lorsque j'entrepris d'écrire la musique de l'*Alceste*, je me proposai de la dépouiller entièrement de tous ces abus, qui, introduits ou par la vanité mal entendue des chanteurs, ou par une complaisance exagérée des Maîtres défigurent depuis longtemps l'opéra italien, et qui du plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles, en font le plus ridicule, et le plus ennuyeux. Je pensais à restreindre la Musique à son véritable office, de servir la Poésie par l'expression, et par les situations de la Fable, sans interrompre l'action ou la refroidir avec des ornements superflus et je crus qu'elle devait être (au poème) ce que sont à un dessin correct et bien agencé la vivacité des couleurs, et les contrastes bien assortis des lumières et des ombres qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. » Ayant rencontré un accueil mitigé du public viennois, Gluck vient tenter sa chance à Paris, recommandé à Dauvergne par l'attaché d'ambassade, Le Bailli du Roullet. Celui-ci lui fournit une adaptation de l'*Iphigénie* de Racine : *Iphigénie en Aulide*. Protégé par la future reine Marie-Antoinette, Gluck obtient un tel succès qu'il met à profit les trois semaines de fermeture de l'Opéra pour deuil national

(après la mort de Louis XV). *Orphée* et *Alceste* sont remaniés et traduits en français ; ils affrontent à leur tour les feux de la rampe et déchaînent un même enthousiasme. L'opinion se partage alors entre partisans et adversaires de Gluck, ces derniers groupés autour de l'Italien Nicolo Piccinni (1728-1800). Les compositeurs sont mis en compétition sur un livret de Guillard, *Iphigénie en Tauride* (1779) ; Gluck l'emporte. Mais le demi-succès de la pastorale *Echo et Narcisse* (1779) lui fera quitter la France. Deux ans auparavant, Gluck avait mis en musique l'*Armide* de Quinault traitée moins d'un siècle plus tôt par Lully.

Servi par le librettiste Raniero di Casalbigi qui comprend parfaitement ses desseins, Gluck a voulu faire concourir les différentes parties du spectacle à l'action et à l'action seule. Aucune ne se prévaudra donc d'une quelconque priorité qui la muerait en ferment de diversion. « J'ai imaginé que la Sinfonia (l'ouverture) devait prévenir les spectateurs de l'action qui est à représenter, et en former, pour ainsi dire l'argument », annonce-t-il, toujours dans son épître dédicatoire d'*Alceste*. C'est si vrai qu'il poussera ce rattachement de l'ouverture à l'action jusqu'à relier organiquement cette ouverture au drame (il procédera de même avec celle d'*Iphigénie en Tauride* qui, par ses sous-titres explicites, se présente comme un poème symphonique avant la lettre). La basse continue est supprimée dans les récitatifs au profit de l'orchestre, ce qui évite toute discontinuité. Les chœurs renoncent à l'écriture polyphonique au profit d'un verticalisme peut-être sommaire mais dont l'effet est plus direct ; Gluck s'éloigne de Rameau pour se rapprocher de Lully. Ces ensembles homophones, comme les airs accompagnés et les danses où la mélodie règne pareillement en souveraine, évoquent les canelures rectilignes du mobilier Louis XVI opposées aux contorsions ornées du style rococo.

« Ma musique ne tend qu'à la plus grande expression, et au renforcement de la déclamation de la poésie », affirmera Gluck dans une lettre au *Mercure de France* (février 1773). Elle y parvient par de nouveaux moyens et l'instrumentation tout particulièrement s'enrichit sinon de combinaisons originales, du moins de timbres nouveaux comme le trombone *(Alceste)* ou la harpe *(Orphée)*.

La vogue privilégiée d'*Orphée* risque de donner une image étriquée de Gluck et de laisser sceptique devant l'idolâtrie de Wagner et de Berlioz. La scène des Champs-Elysées avec le sublime solo de flûte, comme l'ouverture d'*Alceste*, comptent, certes, parmi les échappées les plus géniales du grand talent de Gluck. Mais ni *Orphée*, ni *Alceste* ne sont à considérer comme les ouvrages les plus représentatifs de sa réforme. L'air *J'ai perdu mon Eurydice*, par exemple, est d'un sentimentalisme appuyé qui rappelle les poses des personnages de Greuze. L'attention se portera donc de préférence sur les deux *Iphigénie* et sur *Armide*. Gluck se conformera à la même démarche que dans les opéras antérieurs, mais il l'accentuera sensiblement. Avec *Armide*, il visera à une caractérisation plus marquée des personnages. « J'ai tâché d'être plus peintre et poète que musicien, écrira-t-il au Bailli du Roulet, j'ai trouvé le moyen de faire parler les personnages de manière que vous connaîtriez d'abord à leur façon de s'exprimer quand ce sera Armide qui parle ou une suivante. »

L'anathème lancé contre le chevalier Gluck à la fin du siècle dernier par Monsieur Croche alias Claude Debussy était peut-être regrettable ; elle était presque fatale pour arracher Rameau à un très long oubli commencé bien avant l'arrivée à Paris du Chevalier viennois. Avec Gluck s'achevait

l'histoire de la tragédie lyrique classique française dont un siècle plus tôt un autre étranger, le Florentin Lully, avait marqué le point de départ.

Pour avoir été opposé à Gluck, Nicolo Piccinni est resté longtemps confiné dans les histoires de la musique. Cet excellent musicien formé par Durante avait débuté à Naples en 1754 par *La Donna dispettosa (La Femme contrariante)* suivi d'une trentaine d'opéras et d'opéras bouffes. A son arrivée à Paris en 1776, il dut apprendre le français avec Marmontel qui allait lui fournir ses principaux livrets. *Iphigénie en Tauride* achevé seulement deux ans après l'opéra de Gluck n'eut qu'un faible succès compensé par le triomphe de *Didon* (1785) qui éclipsa les opéras ultérieurs. Ceux-ci contenaient pourtant des pages aussi remarquables.

En dehors de Gluck et de Piccinni, le théâtre lyrique français des trente dernières années du XVIII^e siècle fut illustré par le grand symphoniste François-Joseph Gossec (1734-1829) qui subit tour à tour l'emprise de Rameau dans *Sabinus* (1774) — où les trombones firent une première et remarquable apparition à l'Opéra — et de Gluck dans *Thésée* (1782). C'est à Paris que se déroulera la carrière de Luigi Cherubini (1760-1842) dont les premiers ouvrages seront approuvés par Haydn et Beethoven : *Médée* (1798) que précède une belle ouverture et *Lodoïska* (Paris, 1791 ; Vienne, 1805).

C'est depuis les dernières recherches entreprises aux Archives Esterhazy à Budapest et à Eisenstadt qu'on mesure mieux l'activité déployée par Joseph Haydn (1732-1809) comme directeur et compositeur de théâtre. Huit opéras italiens et sept opéras allemands pour marionnettes, tel est l'essentiel du bagage lyrique de Haydn entre 1773 et 1785. Mais ses véritables débuts dans l'opéra se situent vers 1768-1769. *Orfeo ed Euridice*, le dernier ouvrage — resté inachevé — apparaîtra en 1791, la même année que *La Flûte enchantée*. Pas plus qu'à Mozart,

l'opera seria et l'opera buffa n'auront échappé à Haydn. Au premier genre se rattachent *Isola disabitata* (*L'Ile déserte*, 1779), précédée d'une belle ouverture, et *Armida* (1784) ; au second *La Canterina* (1767), *Lo Speziale* (1768) et *Il mondo della luna* (1777). Mais Haydn tend à juxtaposer les genres dans *Le Pescatrici*. Il aboutira à un mélange plus synthétique dans *L'Infedelta delusa* (1773) et *La Vera costanza* (1779) conçu non plus pour la cour des Esterhazy mais pour l'Opéra de Vienne (où il ne verra pas le jour). Sur les opéras allemands, deux seulement ont été conservés mais ils n'ont été authentifiés qu'en 1950 et 1961 : *Philémon et Baucis* et *Der Feuerbrünn*, dont l'ouverture et peut-être d'autres parties sont, en fait, d'Ignace Pleyel. On a toujours été tenté de considérer cette activité théâtrale comme une négligeable parenthèse dans la glorieuse carrière de Haydn consacrée avant tout à l'art instrumental et qui, dans l'univers polyphonique ou vocal, ne devait jeter ses plus beaux feux qu'au cours des deux dernières décennies avec les lieder, les oratorios et les dernières messes. Le manque de diffusion dont ces opéras ont souffert du vivant de Haydn n'a pas arrangé les choses. De nombreux thèmes reparaîtront dans des partitions symphoniques ou de musique de chambre, voire dans une messe : le *Benedictus* de la *Messe de Mariazell* reprendra tel quel un air d'*Il mondo della luna*. Mais il importe davantage que l'esprit même de ces pages lyriques se soit introduit dans certaines compositions instrumentales, animées alors d'une nouvelle vitalité.

Des fils de Jean-Sébastien Bach, Jean-Chrétien Bach (1735-1782) fut seul à aborder le théâtre. Ses opéras prendront très exactement le relais de ceux de Rameau ; *Orione* (1763), lui vaudra d'être nommé maître de musique de la reine

d'Angleterre. Une importance nouvelle donnée à l'orchestre apparaît dans ces ouvrages. Jean-Chrétien Bach, surnommé « le Bach de Londres », exercera sur la vie musicale anglaise une emprise comparable à celle de Haendel.

W. A. Mozart (1756-1791)

Trop jeune pour recevoir la commande d'un opéra, l'enfant prodige Mozart s'était essayé à huit ans à la composition d'un aria de concert *(Va del furor portata)* lui permettant de collaborer à un *pasticcio* (mélange d'airs de différents auteurs). Tout en recourant à la forme da capo qui interdisait toute évolution psychologique tant soit peu conforme aux exigences de l'action d'un drame, Mozart accorde déjà une importance nouvelle à l'orchestre. Elle se confirmera dans les ouvrages lyriques proprement dits. Mais aucun de ceux antérieurs à 1781 ne sera décisif. Le plus ancien est l'opera buffa *La finta semplice (La fausse naïve)* suivi de *Bastien et Bastienne* (1768) composé sur une parodie du *Devin du village* et qui se rattache au singspiel, encore tributaire de l'opéra-comique français. A *Mitridate, Re di Ponto* (1770), son premier opera seria, succède le « dramma per musica » *Lucio Silla* (1772). A mesure qu'il mûrit, Mozart éprouve toujours plus de gêne à couler son inspiration dans le vieux moule de l'opera seria. Mais par-delà son échec, *Lucio Silla* laisse pressentir l'éclosion d'un véritable génie dramatique. Et le musicien de *La Flûte enchantée* se projette plus nettement encore — mis à part une évidente similitude de sujet — dans *Thamos, roi d'Egypte* (1773). Voilà qui semble confirmer la pensée de Vigny selon laquelle la « grande œuvre est une idée de jeunesse réalisée dans l'âge mûr ». *La Finta Giardinera* fournit à Mozart, par sa donnée même, l'occasion de prouver son incompatibilité avec les règles strictes d'un genre, le seria se mêlant ici au buffa. Après des airs intercalaires pour opéras de Galuppi ou de Piccinni, c'est la scène d'*Andromède* (1777) qui fait apparaître nettement son tempérament dramatique. Mozart n'aborde plus le théâtre avant 1780, année de *Zaïde*, singspiel qui préfigure *L'Enlèvement au Sérail*. Un intérêt tout nouveau s'y manifeste pour le livret qui amènera Mozart à contribuer lui-même à la mise au point des textes d'opéras ultérieurs. Il s'attache ici aussi pour la première fois à une caractérisation très nette des personnages.

L'ère des chefs-d'œuvre authentiques s'ouvre en 1781 avec *Idomeneo, Re di Creta*, opera seria dont

le poème s'inspire de celui de Danchet pour *Idoménée* de Campra. Sans doute, cet ouvrage, à mi-chemin de *Lucio Silla* et de *La Clemenza di Tito* est-il l'unique opera seria de la maturité et montre-t-il — les ouvrages suivants le confirmeront — l'incompatibilité du génie de Mozart avec un genre plus que jamais désuet. Sur *Idoménée* l'influence de Gluck est évidente, mais le rôle dévolu aux ensembles, aux chœurs notamment, est d'une audace toute personnelle. De même l'assouplissement du récitatif qui s'éloigne du récitatif accompagné. *L'Enlèvement au Sérail* (1782) s'impose à la fois comme le premier chef-d'œuvre accompli du singspiel germanique et aussi comme le premier chef-d'œuvre parfait du Mozart-dramaturge. Plus exigeant que jamais en matière de supports littéraires, Mozart n'achève pas l'opera buffa *L'Oca del Cairo (L'oie du Caire)*, ni *Lo sposo deluto* dont le texte lui est fourni par Lorenzo Da Ponte. Celui-ci lui propose en 1786 avec *Les Noces de Figaro* une adaptation de la comédie de Beaumarchais représentée deux ans auparavant. (Jamais ouvrage lyrique n'aura été si tôt tiré d'un chef-d'œuvre littéraire !) On conçoit aisément que les premiers spectateurs venus entendre un opera buffa au sens traditionnel aient été déroutés par cette différenciation plus sensible que jamais des caractères et — fait encore plus original — qui demeurait au sein des ensembles les plus complexes. Le succès remporté par la troupe qui révéla ce pur chef-d'œuvre fut à l'origine de la composition de *Don Giovanni* (1787) sur un texte également de Da Ponte. Mozart lui donnera le sous-titre d'opera buffa alors que des éditions le qualifieront de « dramma giocoso » ou de singspiel. En fait, *Don Giovanni* se situera au carrefour de tous ces genres. *Cosi Fan tutte* (*Ainsi font-elles toutes*,

1790) marquera, par une volonté extérieure à Mozart — l'œuvre naquit d'une commande impériale —, un retour insolite à la forme galante, à l'opera buffa le plus traditionnel, par-delà les chefs-d'œuvre de la maturité. *La Clemenza di Tito* sera un autre retour, aussi anachronique, à l'opera seria, deux mois avant la mort de Mozart qu'avait précédé l'ultime et sublime chef-d'œuvre *La Flûte enchantée*. Mozart lui donne le sous-titre révélateur de « grand opéra » malgré l'alternance du parlé et du chanté, du sérieux et de la légèreté qui le rattachent au singspiel.

Dans *L'Enlèvement au Sérail* et *Les Noces de Figaro* le sujet et son expression musicale s'accordaient pleinement. Au contraire *Don Giovanni* et *Cosi fan tutte* déborderont leur propos primitif : le méchant puni et l'anecdote mondaine.

Avec *La Flûte enchantée* — quoi qu'on en ait dit — Mozart exprime sans équivoque ses idées maçonniques, mais derrière un conte féerique. D'où le symbolisme — peut-être complexe — de la donnée littéraire et la forme musicale volontairement « féerique ». D'où également les méprises sur une psychologie longtemps tenue pour moins « vraie » que celle de *Don Giovanni* ou des *Noces*. En fait, puisqu'il s'agit dans *La Flûte enchantée* d'une cérémonie initiatrice, nous assistons au « mûrissement progressif d'une conscience au lieu de saisir l'individu dans un moment restreint de son existence » (Brigitte et Jean Massin). Et c'est bien ce qui fait le prix de cet ultime opéra de Mozart par-delà sa réussite exceptionnelle.

Chapitre IV

D'UN CLASSICISME INTERNATIONAL A UN ROMANTISME MULTINATIONAL (1791-1851)

La première moitié du XIXe siècle aura préparé l'avènement de la réforme wagnérienne et l'éclosion de nouvelles écoles nationales dont la Russie aura pris d'ores et déjà les devants. Ce demi-siècle abonde peut-être davantage en œuvres grosses d'avenir qu'en réussites absolues. Dans l'art lyrique, qui secoue la tutelle italienne, trois musiciens — auxquels se joint déjà le jeune Wagner — auront profondément rénové la plastique voix-orchestre : l'Allemand Weber, le Français Berlioz et le Russe Glinka.

« Fidelio », parenthèse ou trait d'union ?

L'intelligence de Beethoven (1770-1827), si sensible dans ses jugements sur ses contemporains, marque de son empreinte toutes les formes vocales, même si son génie s'y trouve moins à l'aise que dans les instruments. Ainsi Beethoven dotera-t-il le lied de son premier cycle *A la bien-aimée absente* (1816) et sera-t-il le premier à faire appel aux voix dans une symphonie (final de la *IXe Symphonie*, 1824). Il saura donner à la voix des expressions dramatiques comparables à celles de ses sonates et de ses quatuors : dès 1790 avec son étonnante *Cantate sur la mort de Joseph II*, en 1803 dans l'air de Jésus qui suit l'introduction symphonique de l'oratorio *Le*

Christ au mont des Oliviers. Mieux encore qu'à travers ses meilleurs lieder, Beethoven s'accordera avec Gœthe dans la musique de scène d'*Egmont* (1810), premier archétype d'un genre qui restera jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle l'apanage des Allemands. Et si Beethoven s'est déclaré peu satisfait d'une autre musique de scène — celle pour *Les Ruines d'Athènes* de Kotzebue (1812) — on n'en regardera pas moins le « Chœur des Derviches » comme une singulière préfiguration de Moussorgsky.

Beethoven aura toute sa vie subi l'attirance du théâtre. Son aria de concert *Ah! perfido* (1796) avait les dimensions d'une véritable scène d'opéra. Il précéda de peu la première version de *Fidelio* (1805), l'unique opéra qui devait reparaître en scène en 1806 et 1814, singulièrement modifié. Il puisait son sujet dans *Léonore ou l'Amour conjugal*, un opéra-comique de Bouilly et Gaveaux représenté en 1798. Une femme, Léonore, déguisée en homme sous le nom de Fidelio, s'introduit dans la prison pour délivrer son mari et l'arracher à la vengeance du gouverneur... telle était la donnée de ce « drame historique en deux actes et en prose mêlé de chants », donc parfaitement respectueux des règles du singspiel auxquelles, du reste, allaient se conformer presque tous les opéras allemands jusqu'à Wagner. Pour Beethoven, comme naguère pour Mozart dans *La Flûte enchantée*, il y avait matière à exprimer son idéal philosophique, son adhésion aux idées maçonniques et révolutionnaires, plus encore sans doute que ses concepts moraux ou le drame de sa solitude personnelle. La première partie de cet opéra ne s'évade guère, jusque dans ses effectifs instrumentaux, de l'univers mozartien ; ses airs et duos retiendront moins l'attention que l'introduction symphonique du deuxième acte, le monologue

de Florestan aux accents pré-wagnériens ou encore le dialogue qui suit où les mélodrames s'insèrent avec originalité et opportunité sous les répliques parlées. Le chœur final est une ode à la Liberté qui transcende les hymnes révolutionnaires, de même la marche militaire qui le précède apparaît comme une sublimation des marches pour les fêtes civiques de Catel. Sur les quatre ouvertures qui furent tour à tour affectées à cet opéra, les trois premières — Léonore 1, 2 et 3 — résumant la donnée du drame, s'orientaient vers le poème symphonique aussi bien que celle de *Coriolan* qui devait précéder la tragédie de Joseph von Collin.

Partition-carrefour dont la connaissance éveilla la vocation de Wagner autant que les opéras de Weber, tel nous apparaît *Fidelio*. Mais son influence est-elle aussi aisément discernable ? *Fidelio* a pu être tenu par René Leibowitz pour un « rêve solitaire » dans la mesure où la place qu'on lui accorde dans l'histoire de la musique n'est pas à la hauteur de son rayonnement.

Karl Maria von Weber (1786-1826)

C'est avec *Le Freischütz*, créé à Berlin en 1821, que Weber porte le premier coup décisif, en Allemagne, à l'emprise italienne, même s'il subit encore par endroits l'ascendance de Rossini. La popularité du *Freischütz* dépassera celle des drames de Schiller les plus applaudis. Sans doute cet opéra répondait-il davantage aux aspirations des romantiques allemands en quête d'un art à la fois national et populaire. Avec *Le Freischütz*, Weber mêle la joie populaire et l'expression folklorique à une intimité bourgeoise très germanique et à un sentiment de la nature aussi national : ce sont les senteurs de la forêt allemande qui, dès le premier thème confié

dans l'ouverture aux quatre cors, imprégneront cet opéra dont la verve humoristique sera un autre trait particulier. Si les moules traditionnels du singspiel ne sont pas brisés, les scènes sont considérablement élargies et celle de la fonte des balles montre à Wagner le chemin de la « mélodie continue ». (Que serait également sans cette scène la Course à l'abîme de *La Damnation de Faust* ?)

Le Freischütz est une grande date du drame musical plus facilement admise qu'*Euryanthe*. Sans doute, cet opéra chevaleresque inspiré d'une chanson de geste française a-t-il souffert des incohérences du livret dont Helmina von Chézy n'est pas seule responsable, Weber ayant prétendu lui-même les corriger ! *Euryanthe* est le seul opéra de Weber d'où les dialogues parlés soient exclus. Il annonce Wagner, cette fois, par sa juxtaposition des airs et des récitatifs, ces derniers vivant de leur vie propre qui les écarte de leur rôle habituel d'éléments de liaison. *Euryanthe* comporte encore des « morceaux séparés », mais chacun d'eux tend à s'organiser sous forme de scène musicale autonome constituant par elle-même un micro-drame. De même le rappel fréquent de thèmes annonce le leitmotiv wagnérien. *Le Freischütz* était un aboutissement parfait du singspiel ; *Euryanthe* marque un départ remarquable mais incomplet du drame romantique.

Conçu pour un public anglais, *Obéron* revient au singspiel, mais Weber projeta de remplacer à son retour en Allemagne les dialogues par des récitatifs. Le sujet en est aussi féerique que chevaleresque. Bouffonnerie, grâce, émotion, noblesse se mêleront dans *Obéron* à un fantastique aussi délicat que spirituel, aussi poétique que subtil.

Tout s'oriente assurément chez Weber vers l'ac-

tion dramatique, mais toute description par trop objective est bannie : une couleur orchestrale s'appliquera moins à un personnage qu'à une idée ou à un sentiment. Les cors qui accompagneront dans *Le Freischütz* le célèbre chœur des chasseurs exprimeront moins la forêt que le sentiment de la nature ; de même les bassons, la clarinette — instrument cher entre tous à Weber — ou les cordes graves traduiront l'esprit du mal. Si l'orchestre de Weber ne dépasse pas en effectifs ceux de Mozart ou de Beethoven, il s'anime d'une vie nouvelle, d'un coloris original provoqué par l'idée poétique. « L'orchestre de Weber n'est pas le fruit de la réflexion qui combine, mais il est l'expression intuitive d'un rapport immédiatement perçu entre un sentiment et un timbre » (André Cœuroy).

Les opéras de Franz Schubert (1797-1828) — une vingtaine environ — ne connurent que des échecs. La réussite de *Rosamund* (1824) tendrait à prouver qu'avec ses courtes interventions vocales ou orchestrales sans autre lien que d'atmosphère la musique de scène lui convenait sans doute mieux.

Le théâtre de Ludwig Spohr (1784-1859) mérite assurément d'être considéré avec plus d'égards que d'ordinaire. Mais ses tentatives de rompre comme Weber avec le découpage traditionnel sont loin d'aboutir à de semblables réalisations.

De Weber à Wagner, la production lyrique allemande fut abondante, mais la popularité de Friedrich von Flotow (1812-1883), l'auteur de *Martha* (1847) ou d'Otto Nicolaï (1810-1849), l'auteur des *Joyeuses Commères de Windsor* (1849) n'est pas de meilleur aloi. Peter Cornelius (1824-1874) est peut-être plus digne de considération, mais sa personnalité est aussi mince : son *Barbier de Bagdad* (1858), qu'admirait Liszt, fait montre d'un mouvement et d'un coloris assez inhabituels dans le théâtre allemand. Aucun de ces musiciens n'aura cherché à transgresser sérieusement les habituelles recettes de l'opéra italien ou de l'opéra-comique français.

Le génial Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) n'a pas connu au théâtre — sauf dans la musique de scène — des réussites comparables à celles que lui inspirèrent les instruments.

Robert Schumann (1810-1856) domine le haut de la musique

romantique allemande. Son intelligence aiguë des problèmes de son art le conduisit à prolonger les découvertes de Weber par-delà les premiers essais de Wagner. Alfred Einstein insinue que *Geneviève de Brabant*, l'unique opéra de Schumann (1850), aurait été victime de la plus grande erreur judiciaire de la musicologie. Sans aller aussi loin, disons qu'en dehors de l'ouverture, aux beautés reconnues, *Geneviève* contient des pages de très belle musique, malgré l'absence évidente de contrastes et d'action dramatique. Schumann entrevit seulement la réforme de Wagner. Comme pour Schubert et Mendelssohn, ses réussites au théâtre se placent, là encore, dans la musique de scène (*Manfred*, 1849).

Avant Rossini et Berlioz

Malgré son effacement certain depuis la disparition presque simultanée en 1764 de Rameau et de Leclair, la musique française s'était située dans le courant *novateur* européen de la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle. Cette contribution à l'avenir s'arrêta net en 1800 avec la cessation des fêtes civiques de la Révolution. La stagnation allait durer exactement trente ans : de l'Empire et de la Restauration, les noms qui émergent sont ceux de musiciens de théâtre : Méhul, Catel, Berton, Boïeldieu, Herold... Les trois premiers ont pour contemporains et pour rivaux des Italiens favorisés par l'Empereur : tout d'abord Gasparo Spontini (1774-1851), établi en France en 1803, compositeur de la Chambre de l'Impératrice Joséphine et chef d'orchestre au Théâtre Italien. La pompe un peu emphatique de *La Vestale* (1807) et de *Fernand Cortez* (1809) s'est accordée avec celle de l'Empire. Qu'elle ne nous fasse pas oublier pour autant le sens réel de l'orchestration qui valut à Spontini, continuateur de Gluck et de Mozart, l'admiration de Berlioz. Sous ce double patronage, la tragédie mythologique aura jeté ses derniers feux à la même époque avec Etienne-Nicolas Méhul (1763-1817) qui atteint à une gravité pleine de noblesse (*Ariodant*, 1799 ; *Joseph*, 1807), Charles-Simon Catel (1773-1830), élève de Gossec, et remarquable orchestrateur (*Sémiramis*, 1802) ou Henri-Montan Berton (1767-1844) qui témoigna d'une même hostilité envers l'italianisme dans ses opéras (*Montano et Stéphanie*, 1799) et opéras-comiques.

A partir des années 1806-1807 se dessine une réaction contre le « terrorisme musical » qui favorise un retour au genre léger dont Méhul (*Les Deux Aveugles de Tolède*, 1806), Catel (*L'Auberge de Bagnères*, 1807), Nicolas Isouard dit Nicolo (1775-

1818) — auteur des *Rendez-vous bourgeois* (1807) — sont les nouveaux défenseurs avant Boïeldieu (1775-1834). Celui-ci recueille les applaudissements les plus nourris du public bourbonien avec *La Dame blanche* (1825), apparue neuf ans après *Le Barbier de Séville* de Rossini.

Gioacchino Rossini (1792-1868)

Ingres reprochait à la musique de Rossini d'être l'œuvre d'un malhonnête homme. Quelque admiration qu'on nourrisse envers le talent généreux de Rossini, il y a une part de vrai dans cette accusation. Car ce compositeur prodigieusement doué usa et abusa de sa facilité. En 1816 il donnait *Le Barbier de Séville*, chef-d'œuvre étincelant de l'opera buffa, auquel devaient succéder vingt et un opéras jusqu'à son dernier ouvrage, *Guillaume Tell*, représenté en 1829. L'ouverture, en sa première partie annonciatrice du poème symphonique, et les premiers actes tout au moins de cet opéra historique — auquel Berlioz se réfère si souvent dans son *Traité d'Instrumentation* — révèlent un autre aspect des dons étonnamment divers de Rossini. Ce musicien adulé s'il en fut, survécut près de quarante ans à *Guillaume Tell*, écrivant encore, pour l'église, la voix ou les instruments de quoi constituer un catalogue plus qu'honorable. La découverte — par le disque principalement — des autres opéras, dont on ne connaissait plus guère que les ouvertures, confirme l'impression de terrible inégalité produite par ses deux chefs-d'œuvre. Rossini — opportunément mais aussi par opportunisme — répondit aux aspirations esthétiques du public réactionnaire de la Sainte-Alliance, en ressuscitant, avec un admirable brio il est vrai, le vieil opera buffa. Mais il montra aussi la voie au drame historique romantique, sans courir le risque d'un engagement qui l'aurait confronté à des

concurrents qu'il tenait à tort ou à raison pour redoutables, à commencer par Meyerbeer.

D'un autre Italien fixé en France, Ferdinand Paër (1771-1839), le nom survit grâce au *Maître de Chapelle* (texte français original, 1821). L'emprise magnétique de Rossini apparaît avec une évidence particulière chez Louis-Ferdinand Herold (1791-1833), le meilleur musicien français de la Restauration, par son égal approfondissement de tous les éléments du langage musical. Il y a sans doute plus d'unité dans ses premiers opéras-comiques (*Le Muletier*, 1823 ; *Marie*, 1826) que dans ses deux derniers ouvrages, plus célèbres mais d'un genre bâtard (*Zampa*, 1831 ; *Le Pré aux Clercs*, 1832) et qui amorçaient un tournant dans son évolution trop tôt interrompue.

Après 1830, les opéras historiques à grandes mises en scène avec défilés triomphaux et fastueux feront les beaux soirs d'une bourgeoisie à jamais triomphante. Fromenthal Halévy (1799-1862) avec *La Juive* (1835) et Meyerbeer (1791-1864) avec *Les Huguenots* (1836) se partageront les faveurs du public parisien auprès de qui des Italiens prendront le relais de Rossini, tels Vincenzo Bellini (1801-1835), l'auteur de *Norma* (1831), et Gaetano Donizetti (1797-1848), l'auteur de *La Favorite* (1840). Le temps sera aux prouesses vocales et aux grands effets d'orchestre. Mais cette recherche de l'effet — fût-elle orientée vers l'effet pour l'effet — devait aboutir à des combinaisons inédites et originales dont Berlioz et ses contemporains sauront tirer parti... au point de les faire complètement oublier ! Quant à l'opéra-comique, il sera cultivé après Herold par Auber (1782-1871), l'auteur de *La Muette de Portici* (1828), et Adolphe Adam (1803-1856), l'auteur du *Postillon de Longjumeau* (1836) et du ballet *Giselle* (1841).

Hector Berlioz (1803-1869)

Avec sa *Symphonie fantastique* (1830), que précédaient les *Huit Scènes de Faust* (1828), Berlioz aura sonné le réveil d'un art menacé de pétrification. Symphoniste-né, il aura cet autre mérite : infléchir la musique en France du drame vers la symphonie. Romantique par excellence, Berlioz éprouvera toujours quelques difficultés à se maintenir dans les limites d'un genre déterminé ; il oscillera sans cesse entre la scène et le concert. « Incapable de concevoir une musique sans l'unir à un drame ou la situer dans un décor » (Ad. Boschot), Berlioz aura été constamment attiré par le théâtre proprement dit, mais ni

l'opéra *Benvenuto Cellini* (1838), ni l'opéra-comique *Béatrice et Bénédict* (1862), ni la tétralogie latine des *Troyens* (1863) — son chant du cygne — n'entraîneront l'adhésion, même pour la postérité. Berlioz aura donné toute la mesure de son génie dans la « symphonie dramatique » *Roméo et Juliette* (1839), la « légende dramatique » *La Damnation de Faust* (1846) et la « trilogie sacrée » *L'Enfance du Christ* (1854) qui supposent et supportent la mise en scène aussi bien que l'audition en oratorio. La trajectoire de Berlioz ressemble à un accent circonflexe : au terme de sa carrière, couvert d'honneurs mais toujours incompris dans son pays, l'unique porte-étendard du romantisme musical français retournait à ses admirations premières : Gluck, Spontini et l'opéra-comique du XVIII^e siècle, visant à une épure plutôt qu'à un classicisme renouvelé.

On s'attardera sur *Benvenuto Cellini*, d'abord parce que ce fut le premier opéra proprement dit de Berlioz, ensuite parce que sa reprise en 1972 — la plus décisive depuis la création de 1838 — provoqua des discussions très instructives. En effet, elle eut lieu non pas dans la version primitive mais dans la nouvelle rédaction établie par Berlioz et Liszt pour les représentations de Weimar. Celles-ci avaient été mieux accueillies, donnant raison à Berlioz qui s'imaginait en toute bonne foi artistique avoir trouvé pour son ouvrage la formulation « définitive » et « compréhensible ». Affolé par l'insuccès de la première, il avait déjà procédé à des coupures et remaniements dès son lendemain. Or, l'exhumation de la version première — demeurée manuscrite — par les rédacteurs de la nouvelle édition complète des œuvres de Berlioz, *a fortiori* son enregistrement, donnent raison non pas à Berlioz se corrigeant mais à Henry Barraud qui s'écrie : « Je ne crois pas qu'il existe dans l'histoire du théâtre lyrique pareil exemple d'un masochisme inconscient, qui ait poussé aussi loin la nocivité de ses conséquences. »

Le deuxième acte — celui du *Carnaval romain* dont le matériau thématique se retrouve dans la

célèbre ouverture du même nom — est resté inchangé, contrairement aux autres qui furent, si l'on peut dire, conventionnalisés à l'extrême, alors qu'ils apparaissaient aussi peu conformistes que possible. Leur mélange des genres — le parlé et le chanté, le sérieux et la bouffonnerie — les tenait aussi éloignés des opéras d'alors que les drames d'Hugo pouvaient l'être des tragédies de Racine. On en comprend que mieux l'incompréhension à laquelle Berlioz pouvait se heurter au théâtre de la part d'un public encore plus conservateur que celui des concerts. A *Benvenuto Cellini* il faudra rendre décidément et définitivement justice en n'admettant plus que sa version première. Cet opéra s'imposera alors comme le type même du chef-d'œuvre incompris puis longtemps mésestimé pour s'être dérobé à ses propres audaces sous la plume même de son auteur.

Michel Glinka (1804-1857)

Ce fut un prodige assurément que l'apparition en 1836 — un an après *La Juive* et la même année que *Les Huguenots*, deux ans avant *Benvenuto Cellini* — d'un opéra de la qualité d'*Ivan Soussanine* (la censure tsariste lui imposa le nouveau titre de *La Vie pour le Tsar*) sous la plume d'un compositeur plus instinctif que savant, n'ayant pour antécédents nationaux que des produits d'importation : en effet, la vie musicale russe s'alimentait depuis le XVIII^e^ siècle en ouvrages français ou italiens dont l'esthétique s'était maintenue jusque dans les premiers opéras composés en langue russe par des musiciens russes. *Ivan Soussanine* et *Rousslan et Loudmilla* (1842 d'après Pouchkine), avec quelques pages symphoniques à peine plus nombreuses, auront suffi à Michel Glinka (1804-

1857) pour poser les fondements d'un art véritablement national. Mais ce « nationalisme » est, en général, plus *sensible* qu'*apparent*. Certes, l'élément choral se place d'ores et déjà au premier plan ; l'orchestration est d'une mobilité, d'une ingéniosité tout aussi prophétiques, et qui s'accentueront dans *Rousslan et Loudmilla* avec la recherche d'une couleur orientale : en témoigne l'association piano-harpe dans les premiers airs et chœurs. Et la *Lesghinka* du dernier ballet a déjà tout le brio, toute la *furia* rythmique des danses du *Prince Igor* ! Par ailleurs, Glinka, subtil harmoniste, ira jusqu'à employer la gamme par tons. Mais cela dit, les italianismes subsistent et il est facile de déplorer des faiblesses, des vulgarités même, surtout dans des airs de ballet qui ne dépareraient pas *Giselle* ! Le recours au chant populaire — que ce soit ou non par citations directes — est à coup sûr plus conséquent dans ces deux opéras que dans les nombreuses romances encore mal dégagées de leurs modèles occidentaux.

Mais derrière ces courbes, ces inflexions slavisantes, il y a l'expression, l'implantation pourrait-on dire, d'un sentiment national. Ceux qui crièrent en Russie à la « musique de cocher » ne s'y trompaient pas et Saint-Marc Girardin pouvait déjà dire : « Qu'on sorte le dernier paysan de son isba et qu'on le conduise au théâtre voir jouer l'œuvre de Glinka : il reconnaîtra avec émotion, il verra devant lui l'image de cette patrie dont il a au fond du cœur l'amour inné. » Cela explique le peu d'échos que ces opéras ont toujours rencontré hors de Russie et l'attachement légitime qui leur a été conservé dans leur pays d'origine.

Chapitre V

LE REFLUX DE L'ITALIANISME (1851-1871)

C'est au milieu du XIX^e^ siècle que Wagner entreprend sa réforme. Spontini est le dernier Italien à disparaître après Donizetti et Bellini — Rossini, qui mourra en 1868, s'étant retiré de la scène lyrique depuis plus de vingt ans. Seul Verdi reste en lice, cependant qu'en Europe centrale et orientale et en France s'amorcent des réactions originales qui devront tenir compte de deux tendances apparemment inconciliables : la réforme wagnérienne et la tradition italienne. Deux pays, l'un selon son passé — la France —, l'autre selon sa tendance — la Russie —, se disputeront le rôle de troisième pôle d'attraction.

Richard Wagner (1813-1883)

La vie. — Elle a été toute conditionnée par le théâtre. Fils d'acteur et frère de deux actrices, admirateur des drames antiques comme des opéras de Weber, Wagner devait hésiter au départ entre le théâtre et la musique. Il visera à un « spectacle total » renonçant très tôt à toute collaboration. Il concentrera ses efforts dans ses douze opéras dont les cinq premiers serviront d'échelons à la réforme qu'il entrevoit et applique avant de la codifier. Les rares partitions écrites en dehors des drames lyriques sont de peu de poids, les plus dignes d'attention s'y rattachant par leur style ou par leur thématique *(Siegfried-Idyll)*. Avec *Les Fées* (1833, d'après Carlo Gozzi), Wagner révèle son sens inné de la plastique voix-orchestre, mais c'est dans un mélange assez indigeste de Rossini et de Weber ; cependant, une scène où chaque personnage est accompagné par un groupe instrumental différent porte déjà son empreinte. *Liebesverbot* (*Défense d'aimer*, 1836, d'après *Measure for measure* de Shakespeare) ne réservera pas d'aussi prophétiques surprises. *Rienzi*, achevé durant le premier et malheureux séjour parisien (1839-1842), se rattache encore à

Meyerbeer. *Le Vaisseau fantôme*, mis au net en quelques semaines à Meudon (1841), offre des réminiscences belliniennes, mais le style en est plus personnel. L'idée du leitmotiv s'y fait jour et l'ouverture, qui résume le drame, atteste une maîtrise, mieux une personnalité symphonique égale à celles de Mendelssohn ou de Berlioz. Fait plus original encore : le sujet — la rédemption par l'amour — a valeur de symbole. *Tannhaüser* (1845) sera créé à Dresde avec un succès moindre, cette démarche s'étant accentuée malgré le recours encore évident à des airs, voire à des cavatines parfaitement caractérisées. Au conflit amour sacré - amour profane fait suite *Lohengrin*, l'infranchissable fossé séparant l'homme de son idéal. Achevé en 1847, l'opéra n'est représenté qu'en 1850 à Weimar par les soins de Liszt. Le Prélude et le Récit du *Graal* (acte III) sont signés d'un génie en pleine possession de ses moyens. La réforme est proche. Dès 1850, Wagner entreprend *L'Anneau du Nibelung*. Le prologue — *L'Or du Rhin* — est achevé en 1854, *La Walkyrie*, « première journée » de cette « tétralogie », deux ans plus tard. La composition de *Siegfried* sera interrompue au profit de *Tristan et Isolde* terminé en 1859. La première munichoise (1865) fera sensation et sonnera l'irréversible déclin de la puissance italienne. Mais la mort subite du ténor chargé du rôle principal fera quitter l'affiche au premier opéra véritablement wagnérien porté à la scène (*Tristan* ne sera repris qu'en 1872). Cette résignation totale, cette aspiration métaphysique à l'anéantissement complet font pendant au pessimisme schopenhauerien de Wotan. L'ancien chef d'orchestre et maître de chapelle, Richard Wagner, échappe désormais aux soucis matériels et moraux, grâce à l'intervention de Louis II de Bavière. Et c'est la création — à Munich toujours — des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (1868), charge à la fois plaisante et noble contre les préjugés et la routine. *Siegfried* est remis en chantier et *Le Crépuscule des Dieux* — dernier volet de *L'Anneau du Nibelung* — terminé en 1874. Un théâtre seul capable d'accueillir ces drames conformément aux intentions précises de Wagner concernant l'orchestre et sa disposition par rapport à la scène a été commencé à Bayreuth, en souscription. L'entreprise, un moment compromise, est sauvée de la faillite par Louis II. Du 13 au 30 août 1876 se déroulera le premier « Festspiele » avec la création intégrale de *La Tétralogie*, *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie* ayant été déjà représentés isolément à Munich en 1869 et 1870 avec succès mais contre le gré de l'auteur. Le drame sacré de *Parsifal* (1882), qui traite de la régénération et du renoncement, sera le chant du cygne de Wagner, élevé au rang d'un Dieu.

L'œuvre. — Pour celui qui conçoit un « théâtre total », la réforme ne saurait porter sur un seul élément constitutif du spectacle. Sans doute fut-elle avant tout dramatique, mais elle conditionnait par là même le choix des sujets — à signification symbolique —, la forme des textes — ils sont l'œuvre du compositeur et échapperont à la versification traditionnelle —, le déroulement de la musique et jusqu'à la conception d'une salle spéciale. Tout devra concourir à concentrer sans relâche l'attention des spectateurs et les efforts, aussi continus, des exécutants. D'où le discours vocal oscillant entre l'air et le récitatif, optant le plus souvent pour la solution médiane de l'arioso et qui oblige les chanteurs à se conformer strictement à la mesure. Cette « mélodie-continue » s'intègre dans une trame symphonique fort riche où les leitmotive apparaissent tels des signaux sonores, sujets à variations, superpositions, développements. Symphonie et drame se compénètrent. Les préludes — excepté celui des *Maîtres Chanteurs* — se rattachent organiquement aux opéras ou relient entre eux certains tableaux ; ils doivent plonger à l'avance le spectateur dans un décor ou une atmosphère psychologique en l'arrachant à toute préoccupation extérieure. L'humilité des interprètes, la dévotion des auditeurs sont de mise dans un théâtre assimilé à un temple, où ne seront représentés que les drames de Wagner, où ne seront — ou ne devraient être — admis que de fidèles initiés. Voilà qui contribue à redonner sa dignité d'œuvre d'art à l'ouvrage lyrique. Mais on en arrive vite à une déification irritante. L'impact philosophique de Wagner s'étend bien au-delà de la musique. Ses premiers défenseurs — en France surtout — appartiendront au monde littéraire. On peut parler à son sujet de descendance morale, voire

politique, hélas désastreuse. A distance, l'aspect purement musical de la réforme de Wagner retient presque seul l'attention ; il fascine encore, malgré ce qu'il pouvait avoir de pesant et de systématique. Darius Milhaud, visiblement agacé, parle de « Baedeker thématique » à propos des leitmotive aux apparitions immanquables et passablement appuyées. Parmi les premiers admirateurs fervents de Wagner en France, Vincent d'Indy reconnaissait sans peine la complaisance de certains développements auxquels on reprocherait finalement d'être moins longs en eux-mêmes que disproportionnés au restant de l'ouvrage. Le dialogue de Wotan et de Fricka à l'acte II de *La Walkyrie* paraît fastidieux, si on le juge relativement à l'ensemble. Il est pourtant aussi riche de musique et aussi profond par sa signification que l'acte Ier, d'une perfection presque absolue, abstraction faite de l'*Hymne au Printemps*, ultime hommage à peine voilé à Bellini.

Même en usant d'un chromatisme très poussé dans *Tristan*, Wagner reste tonal, mais son discours sans cesse rebondissant par l'éviction des cadences parfaites au profit des cadences rompues ou évitées, sources de modulations incessantes, devait montrer la voie d'une suspension des fonctions tonales. En ce sens, le chromatisme propre à *Tristan* avait des pouvoirs encore plus dissolvants. Le côté le plus surprenant de Wagner est son aptitude à infuser dans des cadres identiques des langages aussi différents que le robuste diatonisme polyphonique des *Maîtres Chanteurs* ou le chromatisme trouble et lascif de *Tristan*. Portes ouvertes sur l'avenir pour qui était en mesure de comprendre aussi que ces structures fluides pouvaient se conformer au génie d'autres langues que l'allemand. L'orchestre requiert des effectifs considérables : plus de cent exécutants.

Nouvelle preuve d'une volonté délibérée de subjuguer le spectateur. Mais la disposition dans une fosse descendante et recouverte permettra à cette masse, au premier abord écrasante, d'atténuer son volume en produisant d'incomparables effets de douceur dans le nombre. Le quatuor divisé à l'extrême, des vents employés par familles — dont une nouvelle, issue des saxhorns, dans *L'Or du Rhin* — relèvent d'une conception originale de l'instrumentation où les soli — mis à part la célèbre monodie du cor anglais de *Tristan* — sont plutôt rares.

Giuseppe Verdi (1813-1901)

Sa longue et glorieuse carrière aura été très tôt axée vers le seul théâtre : les années de jeunesse sont jalonnées par quelques romances et pièces instrumentales — pour harmonie, notamment — dont le souvenir planera dans les premiers opéras. Les succès de *Nabucco* (1842) et d'*I Lombardi* (1843) sont surtout d'ordre politique : des chœurs en sont devenus vite populaires dans les provinces du Nord encore occupées par l'Autriche, les spectateurs ayant prêté aux paroles une actualité « subversive ». La gloire internationale de Verdi vient avec *Rigoletto* (1851), suivi d'*Il Trovatore (Le Trouvère)* et de *La Traviata* (1853). La primauté reste toujours à la voix, soutenue par des accompagnements aux effets impersonnels, qu'on pourrait dire comme Chabrier « garantis, sûrs et certains » : arpèges ou accords battus aux cordes avec, à l'occasion, les mêmes harmonies tenues par les vents. Ceux-ci sont parfois employés seuls dans des préludes ou introductions instrumentales créant une atmosphère ou dans des défilés en coulisse. L'harmonisation est souvent d'une indigence extrême, particulièrement

dans la célébrissime chanson *La donna è nobile* de *Rigoletto*. Les meilleures scènes, comme celle des sorcières dans *Macbeth*, compensent faiblement les trop fréquentes pages d'écriture hâtive. Voilà pour « la musicalité passablement grossière » que Paul Dukas reprochait aux premiers opéras de Verdi. Mais ne contenaient-ils — fût-ce en germe — aucun des côtés positifs des ouvrages ultérieurs ? Verdi fait déjà montre, dans la peinture des caractères, d'un souci louable qui l'éloigne considérablement de ses devanciers, même s'il n'évite pas toujours des solécismes dramatiques criants. Il est par là même appelé à dépasser les limites dans lesquelles il s'enferme avec une maîtrise consommée. Ses reproches sur la peinture trop superficielle des caractères dans les opéras de Gounod sont à cet égard très significatifs. La scène finale de *Rigoletto* avec son instrumentation limitée et l'emploi préimpressionniste des chœurs vocalisés, laisse entrevoir la prochaine ascension dont les étapes majeures seront marquées par deux opéras, le premier sur un livret français original. C'est-à-dire *Don Carlos*, créé en 1867 à l'Exposition universelle de Paris et dont on retiendra comme point culminant le solo de Philippe II dérivé de l'air d'Hérode de *L'Enfance du Christ* et qui servira de modèle au monologue de *Boris*. L'affinement de l'écriture harmonique, la diversification, supérieure elle aussi, des dispositions instrumentales sont plus apparentes encore dans *Aïda* représenté à l'inauguration du Théâtre italien du Caire (1871). Dernier opéra à grands défilés spectaculaires, à grands airs flatteurs pour prime donne ou prime tenori dans les annales du bel canto, *Aïda* n'aura pas de suite immédiate, malgré son succès éclatant. Verdi, par trop conscient d'avoir porté à ses conséquences extrêmes une éthique relevant du

passé, se confinera pendant quinze ans dans une studieuse retraite. Il n'en sortira que pour se consacrer à la musique de chambre (*Quatuor*, 1873) ou à la musique religieuse (*Requiem*, 1874). Avec *Otello* (1887) et *Falstaff* (1893), il se surpassera, sans toutefois dépasser les *premiers* opéras de Wagner.

Ici, l'ampleur nouvelle des effectifs permet d'imposer avec plus de force une atmosphère : la scène finale d'*Otello* s'inscrit, entre celles de *Carmen* et de *Pelléas*, parmi les raccourcis les plus saisissants du théâtre lyrique. Elle s'ouvre par un prélude où les vents, plus nombreux que dans les opéras antérieurs, installent avec davantage de persuasion l'auditeur dans l'intimité de la chambre de Desdémone. Mais d'une façon plus générale, la vieille primauté du quatuor sur l'harmonie est sérieusement battue en brèche. Au début, cette fois, d'*Otello*, la longue tenue d'orgue de 256 mesures faite d'une pédale avec double acciacatura et sur laquelle se déchaîne pour évoquer la tempête un orchestre étincelant digne en tout point de Berlioz, montre combien Verdi échappe, cette fois, à l'indifférence harmonique qu'on lui a si souvent reprochée. Plus éblouissante encore sera l'écriture orchestrale et vocale (voir la fugue finale à dix voix) de *Falstaff*, véritable feu d'artifice sur lequel un octogénaire encore vert achève sa carrière ; au théâtre, car il confiera ses dernières pensées au domaine sacré (*Quatre Pièces sacrées* créées à Paris en 1898).

Cette sublimation terminale du bel canto était la glorieuse récompense d'un réapprentissage studieux. C'était aussi une belle leçon de caractère donnée par ce héros de l'intelligentsia italienne au temps du « Risorgimento ». Mais un tel parachèvement rendait dangereuse toute concurrence et barrait pratiquement la route au premier « suiveur ».

Si Amilcare Ponchielli (1834-1886), le maître de Puccini, connut le triomphe avec son sixième opéra, *La Gioconda* (1876), ce fut pendant la retraite de Verdi. Alfredo Catalani (1854-1893) fut presque seul à comprendre l'impossibilité de se maintenir dans le sillage exclusif de Verdi. Mais ni *Loreley* (1890), ni *La Wally* (1892) ne pouvaient ouvrir une voie originale, malgré leur nouveau climat romantique et nordique.

Le renouveau en France de l'opéra et de l'opéra-comique (1850-1870)

Avide de jouissances effrénées et faciles, le Second Empire facilite l'éclosion et le règne presque tyrannique de l'opérette. Les grands mélodrames historiques ne sont plus de saison, mais les attributs du monde meyerbeerien ne disparaissent pas de sitôt : défilés bruyants et magnifiques, accompagnements impersonnels aux formules stéréotypées d'airs flatteurs pour les interprètes sont encore le lot des opéras de Charles Gounod, d'Ambroise Thomas et du jeune Bizet qui prennent la relève de Berlioz. Leur musicalité n'est guère prisée d'un auditoire qui fait grise mine au romantisme pourtant assagi des *Troyens* (1863) et de *Béatrice et Bénédict* (1862) de Berlioz, ou à la nouveauté passablement défraîchie de *Tannhaüser*, mal accueilli à Paris en 1861 comme le sera *Rienzi* en 1869. En ces deux décennies où Verdi et Offenbach se partageaient les applaudissements du public parisien, l'opéra français n'en aura pas moins suivi une courbe ascendante assez régulière, reprenant une consistance et une dignité qui le rendront perméable à Verdi, voire à Wagner.

Dans ce relèvement, la place d'honneur revient à Charles Gounod (1818-1893) dont le premier opéra est *Sapho* (1851). Le succès de *Faust* (1859) ne viendra qu'en 1869, dix ans après la création et lors de son entrée au répertoire de l'Opéra, moyennant l'adjonction du fameux ballet. *Mireille* (1864) et *Roméo et Juliette* (1867) laisseront dans l'ombre tous les ouvrages postérieurs *(Polyeucte, Cinq-Mars)*. Une habile conduite des voix, une déclamation plus juste, un orchestre aux sonorités neuves et discrètes, enveloppées et charmeuses comme les harmonies éprouvées dès les premières mélodies avec piano

annonciatrices de Fauré, l'introduction d'une couleur vaguement modale (Chanson du Roi de Thulé de *Faust*) sont à inscrire à l'actif de Gounod qui sut atteindre par endroits une intensité dramatique convaincante (Scène à l'Eglise de *Faust* ; passage du Rhône de *Mireille* ou Prologue de *Roméo et Juliette*). Sans doute s'est-il moins renouvelé que répété, mais du moins eut-il l'intelligence de ne pas viser trop haut après les sommets berlioziens.

Raymond (1851) marqua les débuts véritables de la carrière d'Ambroise Thomas (1811-1896), *Hamlet* (1868) suscita l'admiration de Bizet, *Mignon* (1866) est resté à l'affiche. Cette permanence étonne de la part d'un auditoire resté fidèle à des productions de la même époque, d'une facture, sinon d'une veine, plus recommandable. Gounod, bien plus qu'Ambroise Thomas, pouvait faire école. Bizet et Saint-Saëns auront autant de peine à chasser son souvenir que celui de Verdi. Ce n'est pas un mince mérite de la part du jeune Lalo (1) que de l'avoir rejeté avec tout l'héritage négatif d'un monde révolu : bien que jamais représenté *Fiesque* (1869) est, de loin, le meilleur opéra français du Second Empire.

Au temps de la triomphante opérette, l'opéra-comique un peu usé d'Auber et d'Adam tend à abandonner le parlé et à s'élever à une gravité insolite : ainsi la scène finale de *Manon Lescaut* (1856) est une des trop rares pages d'Auber empreinte d'une musicalité véritable. A ces efforts de rapprochement vers l'opéra s'ajoute une tendance parallèle au retour à la cordialité franche, à la gaîté de bon aloi des opéras-comiques du XVIII[e] siècle. Lorsque Victor Massé (1822-1884) fait représenter *Les Noces de Jeannette*, en 1853, il montre par cette charmante œuvrette la voie à Offenbach. François Bazin (1816-1878) agit de même avec *Maître Pathelin* (1856) qui gardera longtemps l'affiche comme *Le Voyage en Chine* (1865). Ce sera encore le fait des *Dragons de Villars* (1856) de Louis-Aimé Maillart (1817-1871). Mais Charles Gounod fait montre

(1) Voir plus loin p. 73.

de plus de finesse et de retenue dans le comique : le musicien de la « Sérénade de Méphisto » — une des pages les plus achevées de *Faust* — aborde à deux reprises l'opéra-comique avec *La Colombe* (1860) — dont l'entrain de certains airs n'a rien à envier à Offenbach — précédée par *Le Médecin malgré lui* (1858), qui s'écarte à peine de la comédie de Molière ; les « fausses notes » de la « chanson à boire » sont plus proches qu'on ne le pense de Stravinsky !

Affirmation et affermissement des écoles nationales d'Europe centrale et orientale

Avec *Bank Bàn* (1861), Ferenc Erkel (1810-1893), le pionnier de l'art lyrique hongrois, revient à la scène après dix-sept ans d'interruption. Dans son deuxième opéra *Hunyadi Laszlo* (1844), Berlioz, qui l'entendit à Pesth en 1846, relevait « une foule de choses remarquables par leur originalité et la profondeur du sentiment qui les a dictées ». Il ajoutait : « C'est d'ailleurs purement écrit et instrumenté d'une façon très intelligente et très fine, ce qui ne veut pas dire, loin de là, que cela manque d'énergie. » L'auteur de l'hymne national hongrois qui dirigera après sa fondation le Conservatoire de Budapest, aura mené une double carrière de chef d'orchestre et de compositeur (il en sera de même de ses quatre fils dont l'un d'eux comptera parmi les premiers maîtres de Bartok). Par-delà Wagner et Berlioz qui l'atteindront à peine, Erkel reste fidèle à son esthétique italianisante qui échappait à la banalité cosmopolite en s'imprégnant du style verbunk et de la musique tzigane, transposition douteuse du chant paysan hongrois dont l'heure de la redécouverte n'avait pas encore sonné. D'où l'échec d'Erkel pour poser les fondements fructueux d'un art lyrique autochtone.

Les premières exécutions de *Halka* (1847) de Stanislas Moniuszko (1819-1872) avaient eu lieu à

Wilna dans un cercle privé. La première au théâtre de Wilna en 1854 revêtira pour les Polonais la même importance que celle d'*Hunyadi Laszlo* pour les Hongrois. Le pionnier de l'opéra national polonais reste profondément tributaire de Rossini et de Bellini, malgré son appel fréquent à des rythmes populaires. Praticien indéfectible du bel canto, Moniuszko admirera Wagner sans adopter sa réforme.

Lutteur infatigable de la cause nationale, le Tchèque Bedrich Smetana (1824-1884) succombera sous les coups de l'adversité et du destin sans avoir assisté à l'inauguration du Théâtre National de Prague, ni imposé silence à ses détracteurs étrangers ou cosmopolites. Mais il aura trouvé en Dvořàk un digne successeur. Abordant aussi bien les genres graves que légers, il évitera, lui, de se répéter tout en conservant ses distances à l'égard de Wagner et de ses propres modèles français, peut-être plus proches de son tempérament. *Les Brandebourgeois en Bohême* (1866) marquaient un premier pas dans la prise de conscience nationale. Elle sera décisive avec l'opéra-comique *La Fiancée vendue* (1866) où Smetana, de son propre aveu, se piquait de « damer le pion à Offenbach ». Le drame *Dalibor* (1868) accusera cette démarche, traduisant, le premier, sous une forme symbolique et légendaire, la liberté perdue. *Libuše* (1881), composé spécialement pour l'inauguration du Théâtre national, sera conçu expressément comme « une œuvre de fête réservée aux jours mémorables » et sera salué comme « la grande messe de la nationalité tchèque » (W. Ritter).

Au cours de ses dix dernières années assombries par la surdité, Smetana, davantage concentré sur la composition de son cycle symphonique *Ma Patrie*, revient à des expressions plus intimes, plus rustiques. Dans *Les Deux Veuves* (1874 ; deuxième

version 1878), inspiré d'une comédie française « les élégances de salon se trouvent jointes à la tendresse et à la noblesse de la musique » (J. Tiersot), mais c'est dans l'opéra populaire en deux actes *Hubička* (*Le Baiser*, 1876), tout imprégné des senteurs de la forêt tchèque, qu'il retrouve les meilleurs moments de *La Fiancée vendue*. *Le Secret* (1878) sera écrit avec plus de science, mais moins de spontanéité ; la surdité en sera aussi responsable que le livret. *Le Mur du Diable* (1882) a plus souffert encore du texte et la musique n'a pas la cohérence des ouvrages antérieurs. Le drame *Viola* (1884) restera inachevé.

Alexandre Dargomijsky (1813-1869) assure une transition méritoire entre Glinka et les « Cinq ». S'écartant des Français, il entreprend d'abord une *Esmeralda* d'après Victor Hugo ; après un emphatique *Triomphe de Bacchus*, il donne son chef-d'œuvre *Roussalka* (1856) suivi du *Convive de Pierre* que terminera Rimsky-Korsakov. La ligne mélodique, à l'opposé de celle de Glinka, est conçue à partir du texte dont elle veut épouser les moindres inflexions et faire ressortir les intentions les plus secrètes. Cette méthode de composition, mise en pratique dans les mélodies les plus personnelles (*Le Vieux Caporal*, d'après Béranger), devait permettre d'atteindre à une vérité supérieure. Elle exercera une profonde impression sur Moussorgsky qui vénérera en Dargomijsky « le père du réalisme russe en musique ». On ne peut consacrer qu'une parenthèse à Alexandre Serov (1820-1871). Ce fervent wagnérien, solitaire en son pays, se référera toutefois davantage à Meyerbeer dans *Judith* (1863) et *Rogneda* (1865). Mais avec *Le Pouvoir hostile* d'après Ostrovsky (posth. 1871 terminé par Soloviev), il visait déjà à un naturalisme préfigurant les scènes collectives de *Boris Godounov*.

Chapitre VI

L'ALTERNATIVE VERDI-WAGNER (1871-1891)

Modeste Moussorgsky (1839-1881)

Treize mois à peine séparent les premières de *Boris Godounov* (1874) et de *Carmen* (1875) ; deux prises de position parallèles, à chaque extrémité de l'Europe, face au fait wagnérien, alors que le triomphe même de Wagner n'était pas encore consommé : entre ces deux créations, *La Tétralogie* s'achevait, puis entrait en répétition au théâtre de Bayreuth qui, rappelons-le, allait être inauguré en 1876. *Boris Godounov* et *Carmen* sont restés pratiquement sans lendemains, sans postérité véritable. Contre leurs auteurs promus l'un et l'autre au plus brillant avenir, comblés par la nature et par la société, l'adversité s'est acharnée jusqu'à hâter misérablement leur fin.

Le cas de Moussorgsky est sans doute plus révoltant encore que celui de Bizet : homme riche et profondément démocrate, cet officier du régiment de Préobrajensky subit fâcheusement les conséquences de l'abolition du servage qu'il appelait de ses vœux. Il suivit avec une fière indépendance l'esthétique du Groupe des Cinq, du « puissant petit tas » auquel il appartenait et qu'il dominait de haut par son génie capable des expressions les plus diverses. Après *Boris Godounov*, justement, il fut lâché par ceux-là mêmes qui auraient dû être ses défenseurs. Lui qui avait atteint la vérité la plus

directe, lui qui avait su mieux que personne faire chanter véritablement le peuple russe, finira tristement ses jours à quarante-deux ans, rongé par la boisson, en proie à l'épilepsie, abandonné sur un grabat d'hôpital militaire. Ses proches n'auront même pas la consolation — comme ceux de Bizet — de voir son chef-d'œuvre franchir les frontières aussitôt après son échec. Il fallut en Russie même une génération pour que ce génie, l'un des plus originaux du siècle, fût enfin apprécié à sa juste valeur. Sans doute avait-il été moins embarrassé que Bizet par son bagage d'école ; il fut plus vite lui-même, autant dire en avance sur son temps. Moussorgsky, qui allait doter son pays d'un véritable opéra national, prouva d'abord son génie de la langue russe à travers ses mélodies qui, situées dans l'histoire du lied entre Schumann et Duparc, atteignent à une aussi bouleversante profondeur, par-delà des raffinements d'écriture singulièrement prophétiques. A la scène, Moussorgsky s'essaya pour la première fois sur une comédie de Gogol, *Le Mariage*, continuant à frayer la voie ouverte par Dargomijsky, mais son syllabisme n'évitait pas une certaine monotonie ; les audaces harmoniques, même rehaussées par une orchestration appropriée (il s'en fallut de peu que Ravel la réalisât !), ne sauraient compenser un tel défaut. C'est dans *Boris Godounov* que Moussorgsky allait donner la mesure de ses dons étonnamment divers.

Terminée en décembre 1869, la première version fut soumise en octobre 1870 au Comité de Lecture du théâtre Marie de Saint-Pétersbourg. Elle essuya le refus d'un jury étrangement cosmopolite. Deux ans plus tard, la deuxième version, bien que supérieure à la précédente, fut également rejetée. Des exécutions fragmentaires au concert comme celle

de la scène du couronnement, dirigée par Napravnik, commencèrent à attirer l'attention sur le chef-d'œuvre incompris. Le succès remporté en février 1873 par les trois scènes de l'auberge, du boudoir et de la fontaine, au théâtre Marie, vainquit les dernières résistances : un an plus tard, *Boris Godounov* était, enfin, créé. Accueilli avec enthousiasme par la jeune génération, avec fureur par les routiniers et aussi, malheureusement, par les camarades du Groupe des Cinq — César Cui lui consacrera un article fielleux —, *Boris Godounov* tomba au bout de quatre ans, n'ayant connu du vivant de Moussorgsky que deux reprises, l'une et l'autre passablement amputées (1876 et 1878). *Boris Godounov* devait reparaître en scène en 1904 dans une nouvelle version établie, cette fois, par Rimsky-Korsakov et avec le concours d'un interprète de génie : la basse Féodor Chaliapine. Avec les représentations parisiennes de 1908, le chef-d'œuvre de Moussorgsky — qui allait entrer définitivement au répertoire de l'Opéra de Paris en 1922 — commençait véritablement sa carrière internationale. Pour accéder aux scènes impériales, cet ouvrage avait dû se conformer aux canons d'usage, autant dire être pourvu de tout ce qu'un créateur aussi peu conformiste que Moussorgsky rejetait : une intrigue amoureuse et un ballet. Malgré ces pages de complaisance, *Boris Godounov* avait de quoi effaroucher : ses chœurs, fuyant le rôle traditionnel et humiliant de comparses, incarnaient un véritable personnage collectif : le peuple russe dans toute sa réalité grouillante : « Quoi que je fasse, déclarait Moussorgsky, c'est lui que je vois passer devant mes yeux, grand, énorme, majestueux et magnifique. » A ce peuple appartenaient aussi bien l'Innocent, qui chantait ses misères avec d'inoubliables accents

plaintifs, que le tsar lui-même, personnage historique présenté selon une vieille légende (y compris dans le drame de Pouchkine auquel Moussorgsky empruntait la plupart de ses scènes) comme un assassin en proie au remords jusqu'à sa mort hallucinée. *Boris Godounov* apparaissait aussi comme un être doué de tendresse et d'une grandeur pitoyable. Avec une même vérité sans fards, Moussorgsky dépeignait à la fois les humbles et leur souverain.

« De l'histoire vraie réellement ressurgie », tel apparut ce drame historique situé aux antipodes des feuilletons lyriques d'Halévy et de Meyerbeer. Son art absolument neuf se caractérisait par une étonnante variété de registres à laquelle incitaient, il est vrai, les brefs tableaux empruntés à la pièce de Pouchkine, les autres, de mêmes dimensions, ayant été rédigés par le compositeur. Ces scènes étaient empreintes tantôt d'une grandeur tragique, poignante, tantôt d'une bonhomie et d'une rudesse campagnardes, tantôt d'une fraîcheur enfantine. A cette concision correspondait celle des motifs caractéristiques employés sans développements, se limitant à une cellule rythmique (l'exempt) ou à deux accords dissonants sans lien tonal (scène du couronnement), suffisants pour tracer un caractère ou imposer une ambiance. Ce pré-impressionnisme appliquait l'idéal esthétique des « Cinq » bien au-delà des limites envisagées. César Cui le comprit aussi mal que Tchaïkovsky. Rimsky-Korsakov, malgré des intentions louables, donna par son orchestration des dehors plus brillants à cet opéra — comme un vernis appliqué à une icône — qui lui firent mieux « passer la rampe » de même que les atténuations de ses audaces harmoniques. Mais l'inversion des scènes finales, le rassemblement des partisans du nouveau prétendant au trône dans la forêt de

Kromy et la mort de Boris, dénaturaient les intentions profondes de Moussorgsky pour qui le peuple demeurait, par-delà les individus éphémères, si grands fussent-ils, y compris le tsar de toutes les Russies !

La Khovantchina, inspirée d'un autre épisode de l'histoire de Russie, n'aura pas, malgré d'aussi belles pages, la même répercussion. L'opéra-comique *La Foire à Sorotchinsky*, resté inachevé et dont, tour à tour, César Cui, Nicolas Tcherepnine, Liadov et Chebaline se partageront la mise au point finale, révèle un Moussorgsky réaliste, échappant à toute raideur et plein de grâce rustique.

Autour de Moussorgski. — Un collectif de musiciens groupés autour de Rimsky-Korsakov mit la dernière main au *Prince Igor* d'Alexandre Borodine (1833-1887). Cet autre classique de l'opéra russe demeure avant tout connu hors de Russie par ses « Danses polovstiennes » dont le public parisien eut la primeur en 1889, un an avant que l'ouvrage ne soit monté par les théâtres impériaux. On en goûtera les qualités de mouvement, l'harmonie aussi audacieuse que celle des mélodies avec piano et faite d'une coloration chromatique des mélopées modales, source d'admiration justifiée de Maurice Ravel. La complainte de Yaroslavna, le solo d'Igor ou le chœur qui ouvre l'acte II peuvent s'égaler aux meilleures pages de Moussorgsky. Ils suffisent à faire oublier les airs par trop empreints d'italianisme.

Selon une pertinente remarque de Guy Erisman, Pierre Tchaïkovsky (1840-1893) réussit paradoxalement à faire de l'intimisme un spectacle de grande qualité dans ses trois dernières symphonies et dans ses opéras mieux que dans sa musique de chambre. Il s'est réclamé de Glinka, de Mozart et des Italiens, mais il s'est aussi défini par rapport à Bizet — qu'il

admirait — comme à Wagner — qu'il tenait pour un symphoniste raté et dont toute l'expérience théâtrale n'aurait été que négative. Tchaïkovsky n'a pas répudié pour autant le discours continu dans *La Sorcière* (1887), encore moins le motif-conducteur, si précieux pour la peinture des états d'âme et de leurs fluctuations. En raison de son sentimentalisme, il y excelle davantage que dans la description des décors. Il est moins à l'aise dans la féerie que Rimsky-Korsakov, mais son troisième opéra *Opritchnik* (1874) — le premier à s'être délivré des fâcheux souvenirs de Meyerbeer et de Rubinstein — contient des pages hautement colorées. Elles seront surpassées par *Snegourotchka* (1873). Cette musique de scène atteint par son abondance les dimensions d'un véritable opéra. On retrouvera, avec une intensité peut-être moindre, ces qualités dans *Vakoula le Forgeron* (1876 ; légèrement remanié en 1885 sous le titre *Les Souliers de la Reine*) qui a le défaut d'escamoter le comique de Gogol. On y peut mesurer combien les frontières esthétiques entre Tchaïkovsky et les Cinq — qu'il ne prisait guère — sont illusoires. Laissons de côté l'incroyable *Pucelle d'Orléans* (1879) et l'ennuyeuse *Yolanthe* (1892) et reconnaissons que seul Pouchkine a donné à Tchaïkovsky l'occasion de s'implanter au théâtre avec *Eugène Onéguine* (1877) et *La Dame de Pique* (1890). Son inspiration s'est naturellement coulée dans les vieux moules, se bornant à les revigorer par la vérité des sentiments, supérieure, répétons-le, à celle des décors. Ici plus que jamais l'ascendance de *Carmen* aura été prédominante.

Les écoles hongroise et polonaise ont éprouvé d'évidentes difficultés à continuer l'œuvre de leurs pionniers, partagées qu'elles étaient entre le wagnérisme triomphant et les nouveaux pôles d'attraction que devenaient la Russie et la France.

Le Tchèque Smetana, qui avait eu le mérite de se diversifier, aura un continuateur à sa mesure dans Antonin Dvořàk (1841-1904). On a longtemps opposé le « slavisme » de Dvořàk au « nationalisme révolutionnaire » de Smetana. Vaine querelle : le fait de puiser ses sujets dans d'autres pays que la Bohême n'a pas empêché Dvořàk de consolider les acquits de son glorieux aîné. Bien qu'inspiré par une légende historique polonaise, *Dimitri* (1882) a été composé, comme *Dalibor*, pour l'inauguration du Théâtre national de Prague et a connu le même retentissement. Sans doute Dvořàk s'est-il accommodé du « romantisme à la cathédrale » d'*Alfred* (livret allemand de Körner, 1870) ou de la mystique chevaleresque de l'épisode, tant de fois mué en opéra, de *La Jérusalem délivrée : Armide* (1904). Sa carrière lyrique tient entre ces deux échecs. Dvořàk manqua pour sûr de discernement dans le choix de ses livrets et aussi de fermeté dans la conduite de son discours. Cela explique les retouches nombreuses qu'il apporta à presque tous ses opéras. En revanche, il décrit avec bonheur des scènes populaires ou féeriques et traduit avec pénétration les sentiments dans certaines situations. Tiraillé entre Smetana et Wagner, il saura se tenir en équilibre entre ces deux modèles. *Roussalka* (1901), son chef-d'œuvre, dispute encore en Tchécoslovaquie les palmes de la popularité à *La Fiancée vendue*.

Zdenek Fibich (1850-1900), connu surtout à l'étranger par ses œuvres instrumentales, est salué en son pays comme le troisième fondateur de l'art national. Il a porté à son apogée le mélodrame — inauguré un siècle auparavant par Benda — avec la trilogie *Hippodamie* (1889-1891) où la déclamation parlée s'appuie sur une trame symphonique ouvragée, usant du leitmotiv.

Georges Bizet (1838-1875) et l'âge ingrat du drame lyrique français

Après la guerre de 1870, le concert occupe dans la vie musicale parisienne une place égale, voire supérieure, au théâtre. En 1874, l'Opéra-Comique devra ses plus belles recettes aux exécutions — dirigées, il est vrai, par le maestro — du *Requiem* de Verdi. Assurément, l'opérette conserve sa vitalité : Offenbach est toujours actif et ses émules, plus nombreux que jamais, remportent leurs plus durables succès. Mais les charmants ouvrages de Lecoq, Planquette, Varney se rapprochent plutôt de l'opéra-comique vers lequel s'acheminent les dernières partitions d'Offenbach. On passe de la bouffonnerie au sourire. En 1890 — dix ans après la mort d'Offenbach — l'opérette française aura trouvé en Messager son Marivaux. Certes, *L'Etoile* (1877) et *Une Education manquée* (1879) de Chabrier témoignaient déjà d'une truculence et d'une finesse supérieures (1) traduites par des effets instrumentaux et harmoniques inhabituels au genre et qu'on ne retrouvera pas de sitôt. L'évolution de l'opérette entre 1870 et 1890 n'en paraît pas moins régulière si on la compare à celle de l'opéra-comique et surtout de l'opéra. La stagnation du drame lyrique contraste aussi avec la nouvelle et remarquable floraison de l'art symphonique, de la musique de chambre et de la mélodie.

A cette anomalie, il y a plusieurs explications. D'une part les drames du « Prussien » Wagner se voient retarder l'entrée des scènes françaises : en 1887, les premières représentations de *Lohengrin* seront boycottées, puis interrompues par le général Boulanger, les reprises de 1891 donneront encore lieu à des manifestations d'hostilité violentes, nécessitant l'intervention de la force publique. C'est en 1893 seulement que s'inscrira, enfin, pour la première fois au répertoire du Palais Garnier un drame wagnérien : *La Walkyrie*. Soit dix-sept ans après l'inauguration du Théâtre de Bayreuth !

Mais Wagner n'est pas la seule victime d'un pareil ostracisme. Les théâtres se méfient des « symphonistes », lesquels se montrent réticents devant Wagner qu'ils admirent mais dont ils redoutent, à tort ou à raison, que l'emprise ne devienne paralysante pour la jeune école française encore mal affermie. Il est tentant de rejeter Wagner et de rester inconditionnellement fidèle à Verdi, voire à Meyerbeer dont le grand public ne s'est pas encore détaché. Emile Paladilhe (1844-1926), l'auteur de *Patrie* (1886), et Saint-Saëns le prouvent. La crainte

(1) Voir p. 73.

de Wagner pouvait se justifier ; elle se serait peut-être moins vérifiée si l'introduction des drames wagnériens n'avait été aussi longtemps et aussi absurdement contrecarrée. A plus forte raison lorsqu'on ignorait tout de Moussorgsky et de l'école russe !

L'hostilité, l'indifférence et tout au moins la réserve devant un apport aussi décisif ne pouvaient aboutir qu'à un piétinement fâcheux. Bien peu de pages du théâtre lyrique français d'alors atteignent à la perfection, à la profondeur des mélodies de Duparc ou de la *Sonate* de Franck. C'est d'abord dans la musique de scène, libre de toutes conventions, de toute emprise redoutable, ne subissant d'autres contraintes en dehors des limitations d'effectifs et de durée, que les nouveaux musiciens de théâtre auront donné le meilleur d'eux-mêmes, à commencer par Bizet en 1872 avec *L'Arlésienne*. Cette première musique de scène française d'essence symphonique digne d'être comparée à *Egmont* ou à *Manfred* est riche d'un travail minutieux de trituration harmonique ou rythmique qui représente l'adoption la plus conséquente du motif-conducteur wagnérien. Dans cette période, ingrate entre toutes, du drame lyrique français, la mort brutale de Bizet au lendemain de *Carmen* (1875) aura été désastreuse. Ce chef-d'œuvre recueillait tous les suffrages ; il assurait, par son triomphe en Europe et en Amérique, un nouveau rayonnement à la musique française. En Allemagne même, *Carmen* détrônait *tous* les opéras, *ceux de Wagner compris* !

Georges Bizet

Dans *Les Pêcheurs de Perles* (1863) Berlioz entrevoyait des dons de coloriste et de symphoniste par-delà une évidente filiation avec Gounod et Félicien David. Ils se manifesteront davantage dans *La Jolie Fille de Perth* (1867) apparue à une époque charnière dans l'évolution de Bizet technicien parfait, doué d'un caractère supérieur qui le rendra plus exigeant à son égard et l'éloignera toujours plus de la facilité et de la servitude.

En deux ans à peine, de l'automne 1871 à l'été 1873, Bizet va signer les trois partitions qui lui assurent sa place dans l'histoire de la musique : la suite à quatre mains *Jeux d'Enfants* — partiellement orchestrée —, la musique de scène pour *L'Arlésienne* de Daudet et l'opéra-comique *Carmen*, précédé d'un premier essai dans ce domaine :

Djamileh (1872). Symphoniste éprouvé, contrapuntiste ingénieux, harmoniste sensible, Bizet trouve enfin dans un livret assez habilement tiré d'une nouvelle de Mérimée (qu'en définitive il sauvera de l'oubli, malgré ses trahisons !) matière à déployer son génie apte à exprimer toute la gamme des sentiments, de l'ironie bouffonne à la grandeur tragique. Certes, il n'est pas tout à fait dégagé du magnétisme de Verdi dans ses moments d'expansion. De même il n'échappe pas complètement au souvenir de Gounod dans ses passages empreints de sentimentalité. Mais son sens de la vie et de la couleur emporte tout. La vérité se fait dramatique, haletante, hallucinante même dans le dernier acte, d'un étonnant raccourci. Voilà qui rachète les quelques concessions, regrettables à coup sûr, mais que Bizet lui-même déplorait. Elles ne suffirent pas à faire oublier aux abonnés de la salle Favart le réalisme qu'ils taxèrent d' « immoralité » et qui faisait, précisément, la supériorité de *Carmen* et s'est avéré le plus sûr garant de son éternelle jeunesse. Rien de semblable ne s'était vu depuis l'opéra-comique du XVIII^e siècle ; rien de pareil n'allait apparaître en France jusqu'au *Rêve* de Bruneau (1891).

A travers un respect plus apparent que réel des structures éprouvées, *Carmen* oscille entre l'opéra-comique et le drame lyrique, laisse la primauté aux voix mais confère à l'orchestre un nouvel intérêt, recourt à un seul leitmotiv évoquant doublement le personnage central et la fatalité qu'il incarne. *Carmen* peut être alors tenu pour le lieu géométrique d'un essai de renouveau de l'art lyrique français, malheureusement sans lendemains.

La place qu'aurait occupée Bizet au théâtre — la première —, c'est Jules Massenet (1842-1912) qui va la conquérir au lendemain de *Carmen*. Après le

succès du *Roi de Lahore* (1877) — qu'avait précédé *Don César de Bazan* (1872) —, ce symphoniste applaudi au concert et au théâtre dramatique (*Les Erynnies*, 1873) s'oriente définitivement vers la scène. Massenet prolonge et dépasse Gounod par son discours mélodique habilement distribué entre la voix et l'orchestre. S'il renonce à l'alternance du parlé et du chanté, en revanche, il opte souvent pour la déclamation accompagnée des « mélodrames » de la musique de scène. Une orchestration très équilibrée, efficace par la limitation des effectifs, surtout quand l'accompagnement se prive à dessein de l'assiette des basses, une sensualité harmonique très personnelle s'exprimant par des procédés dérivés de Schumann, tels sont les aspects positifs de Massenet dont l'impact se répercutera jusque chez le jeune Debussy. Mais la surenchère sentimentale, les faiblesses inévitables à qui se soucie trop de ne jamais déplaire, l'indifférence à l'évolution générale de la musique, une trop grande confiance dans sa propre facilité condamneront bien vite à la redite et finalement à l'impasse ce musicien étonnamment doué et pourvu d'un métier infaillible. Entre 1878 et 1896, Massenet aura formé au Conservatoire une pléiade de maîtres — Bruneau, Charpentier, Rabaud, Reynaldo Hahn — capables de réussir dans le théâtre comme dans la symphonie. Durant ces mêmes années, il aura fait représenter ses meilleurs ouvrages : *Hérodiade* (1881), *Manon* (1884), *Le Cid* (1885), *Esclarmonde* (1889), *Werther* (achevé en 1886 mais créé seulement en 1892 et en Allemagne). Assurément. *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902), dont le sujet exclut tout rôle féminin, est aussi longtemps demeuré à l'affiche. Son exceptionnelle fermeté d'écriture lui vaut encore l'approbation des plus exigeants.

Le Roi d'Ys (1888) d'Edouard Lalo (2) marque une honorable étape dans les annales de l'opéra français. Le traitement de l'orchestre y est aussi magistral que dans l'ouverture encore jouée au concert.

Pareille maîtrise instrumentale sera le fait des opéras de Camille Saint-Saëns (1835-1921). Mais après *Samson et Dalila* (Weimar, 1877 ; Paris, 1892) aucun ne s'imposera.

La malchance n'a cessé de frapper Emmanuel Chabrier (1841-1894). Au théâtre avant tout : *Gwendoline*, achevé après la mort de Wagner (1883), ne devait être révélé que dix ans plus tard au public parisien. C'était pourtant là une première et sérieuse assimilation du drame wagnérien au génie français, toute parenté de sujet mise à part. Chabrier fut, à coup sûr, le premier en France à conduire un opéra scène par scène. Qu'importe qu'il ait donné à chacune d'elles un titre *(Epithalame)* ! Cette démarche sera confirmée par *Briséis* dont seul le premier acte verra le jour (posth., 1897). Mais c'est dans l'opéra-comique *Le Roi malgré lui* (1887) — dont la carrière fut compromise par l'incendie de la salle Favart — qu'on reconnaîtra la griffe du premier harmoniste de sa génération. Ravel déclarait à bon droit que les neuvièmes du « Prélude » changeaient l'orientation de la musique française. Dépassant les innovations de Bizet, Chabrier trouve au théâtre, comme au piano ou à l'orchestre, matière à féconder l'avenir de tout l'art musical.

Le principal mérite historique de Léo Delibes (1836-1891) est sans nul doute, d'avoir imposé le premier dans le ballet les droits du symphoniste. Après 1870 — l'année de *Coppélia* — il délaisse l'opérette, qu'il avait cultivée avec bonheur, pour l'opéra-comique avec *Le Roi l'a dit* (1873). C'est dans *Lakmé*

(2) Voir p. 58.

(1883), resté au répertoire, que Delibes trouve son équilibre : par une heureuse alternance du parlé et du chanté, il sait se tenir à égale distance de l'opéra épique et de l'opéra bouffe dont ce sujet « alla Kipling » se serait mal accommodé. Ses dons d'invention harmonique et orchestrale, déjà épanouis dans le ballet *Sylvia* (1876), s'y confirment.

A sa manière, le maître toujours admiré de l'opérette française, Jacques Offenbach (1819-1880), aura cherché à s'insérer dans le nouveau courant, par une prise de distance progressive à l'égard de l'opérette et de l'opéra bouffe. Mais *Pomme d'Api* (1873) ou *Le Voyage dans la Lune* (d'après Jules Verne, 1875) déchaîneront moins d'enthousiasme qu'*Orphée aux Enfers*, repris en 1874. Cependant *La Fille du Tambour-Major* (1879) aura connu un triomphal départ. D'une conception plus relevée encore seront *Les Contes d'Hoffmann* (posth., terminés par Guiraud, 1881) où — juste retour des choses — Offenbach prendra leçon de Bizet.

On éprouve aujourd'hui quelque embarras à juger les opéras-comiques (*Maître Wolfram*, 1854 ; *La Statue*, 1861) et opéras (*Erostrate*, 1864) d'Ernest Reyer (1823-1909). Le cours glorieux suivi par *Sigurd* (1884) et *Salammbô* (1890) peut paraître disproportionné à leur valeur intrinsèque. Les premiers exégètes n'eurent pas de peine à y discerner plus d'idées que de savoir. A coup sûr la plume du compositeur n'égalait pas celle du critique, railleur et pénétrant, qui succéda à Berlioz au *Journal des Débats*. Cet autodidacte évolua en marge de toute « école », se référant toujours à Gluck à travers et non pas contre Wagner. Comme Lalo et César Franck, Reyer n'aura connu la gloire qu'au terme d'une carrière toute d'indépendance et de probité.

Nous aurions pu passer sous silence les deux opéras de César Franck (1822-1890) qui représentés seulement après sa mort — *Hulda* à Monte-Carlo (1894) et à La Haye (1895), *Ghiselle* à Monte-Carlo (1896) — passèrent pratiquement inaperçus et n'ont encore accédé à aucune scène française ou belge. Sans nous rallier à leur défense enthousiaste par Charles Van den Borren, nous pensons, comme Léon Vallas, qu'avec leurs meilleures pages on proposerait « une belle anthologie de concert qui enchanterait les franckistes et permettrait à tous les musiciens d'apprécier la force dramatique d'un maître à qui les circonstances d'une vie difficile n'ont pas permis de se révéler complètement ». Elle permettrait aussi de juger dans quelle mesure César Franck s'est référé à Wagner dont il ne put entendre les grands drames tant à Paris qu'en Allemagne.

Chapitre VII

NATURALISME, SYMBOLISME, EXPRESSIONNISME

Les deux courants français

En 1891, la création du premier opéra d'Alfred Bruneau (1857-1934) inspiré de Zola, *Le Rêve*, fut ressentie comme un tournant « non seulement dans les progrès de la musique, mais dans les idées contemporaines » (Henry Bauer). Le romancier des *Rougon-Macquart* définissait le naturalisme comme « un coin de la nature vu à travers un tempérament ». Alfred Bruneau abondait dans le même sens quand il recherchait « une pièce de construction logique, émouvante, humaine, où la poésie et le réalisme s'uniraient étroitement et dont les personnages, appartenant à un temps rapproché du mien, me permettraient d'exprimer de manière directe mes propres sentiments ». Sa rencontre avec Zola en 1888 fut providentielle. Le maître du naturalisme avait voulu, mais sans succès durable, cette fois, infléchir le théâtre dans la même voie que le roman. D'où ses efforts en direction du théâtre lyrique.

Sa collaboration avec Bruneau sera d'abord indirecte : les livrets du *Rêve* et de *L'Attaque du Moulin* (1893) seront versifiés sous sa surveillance par Louis Gallet. Elle deviendra directe avec les « Poèmes lyriques », en prose cette fois, que Zola lui-même proposera à Bruneau à partir de 1893. Cette collaboration se poursuivra après la mort du romancier (1902) et jusqu'au cœur de la Grande

Guerre. Mais comme il arrive souvent dans l'histoire d'un art, l'émule — Gustave Charpentier — aura distancé l'initiateur, proposant un archétype — *Louise* — au courant amorcé. D'autres compositeurs emprunteront la même voie avec des fortunes diverses. Dans le répertoire naturaliste, les personnages empruntés à la réalité contemporaine ont pu être aussi chargés de symboles que ceux pris à la légende ou à l'histoire. Paradoxalement, les frontières apparaissent alors bien floues entre le naturalisme et le symbolisme. Cet autre courant qui dominait auparavant la poésie, trouve, à son tour, une expression scénique avec le dramaturge Maurice Maeterlinck qui éclipse ses contemporains. Naturalisme et symbolisme ont une autre démarche commune, celle-là purement musicale : l'intégration définitive de l'héritage de Wagner. Mais son implantation tardive et brutale en France risquait de tout submerger. *Appliquer* cet apport au drame français était une chose, *l'adapter* à la sensibilité française était une autre affaire !

Histoire et chronologie. — Force est de reconnaître que les symbolistes proprement dits n'ont pas eu beaucoup de chance jusqu'à la bataille de *Pelléas*. Les élèves de Franck ne furent guère plus gâtés que leur maître. D'Ernest Chausson (1855-1899), *Le Roi Arthus*, terminé en 1885 ne sera représenté qu'en 1903 à la Monnaie de Bruxelles et sans accéder par la suite à aucune scène française (sa première... radiophonique eut lieu en 1949 !). *L'Etranger* de Vincent d'Indy (1851-1931), créé la même année et toujours à Bruxelles, ne sera monté à Paris qu'en 1916, *Fervaal*, terminé en 1895, monté à Bruxelles en 1897, entrera au répertoire de l'Opéra-Comique en 1898, mais à celui de l'Opéra — où sa place était plus indiquée — en 1912 seulement. Dès sa première apparition, *Fervaal* avait fait naître les espoirs d'un drame lyrique français authentique et autochtone. D'Albéric Magnard (1865-1914), élève de d'Indy, *Yolande* verra les feux de la rampe dès 1892, mais seulement à la Monnaie de Bruxelles ; *Guercœur*, achevé en 1900, ne sera donné que par fragments et au concert,

contrairement à *Bérénice* terminé en 1909, puis affiché deux ans plus tard à l'Opéra-Comique. En 1900, Fauré avait donné à l'art lyrique son impressionnante musique de scène pour *Prométhée*, antérieure de quatre ans au *Psaume* de Florent Schmitt. Mais quel effet attendre en salle fermée d'une partition conçue pour le plein air ? Que dire enfin, des ouvrages qui ne furent ni joués ni même édités mais dont le langage harmonique était alors d'une stupéfiante nouveauté : la polytonalité perçait déjà dans *La Chanson de Roland* (1893) et *Sapho* (1895) de Jean Huré (1877-1930) qui devait être sans doute le premier en France à superposer les douze sons de la gamme chromatique dans sa *Cathédrale* (1910) demeurée, elle aussi, à l'état manuscrit.

Prose ou vers ? — Appelé à se renouveler complètement par l'abandon de toute carrure traditionnelle, de toute symétrie abusive et systématique au profit de la mélodie continue, le discours vocal devait de moins en moins se satisfaire de la versification traditionnelle. Le livret était devenu une forme abâtardie, abandonnée à de misérables tâcherons. Pourra-t-il se transformer ? Pourra-t-il avoir recours à la prose ? La question avait été déjà résolue par Wagner lui-même. Gounod, le premier en France — depuis le solitaire Champein —, tenta un essai dans cette direction sur le texte même de la comédie de Molière, *Georges Dandin*. A Massenet, Louis Gallet proposera, en 1894, le livret en « vers blancs » de *Thaïs*. En 1896, les Editions Durand mettront en vente la partition de *Fervaal* de d'Indy dont le poème, dû au compositeur, sera en prose, comme ceux proposés à Bruneau par Zola dès 1893 *(Lazare)*. La prose, triomphante après *Messidor* (1897), gagnera du terrain. Quand les compositeurs ne seront pas leurs propres librettistes, ils découperont leurs textes à même les pièces offertes à leur inspiration.

Les naturalistes. — Alfred Bruneau fut applaudi en son temps jusqu'à l'étranger. Ni Mahler, ni Richard Strauss ne lui ménagèrent leur admiration ni leur aide. Mais il paya un égal tribut à sa fidélité à Zola pendant l'affaire Dreyfus — ses opéras quittèrent l'affiche en France — comme à sa franchise et à son indépendance de critique. Après la bataille de *Pelléas* — qui précéda de peu la mort de Zola — Bruneau rentra dans l'ombre. Son meilleur

exégète, Charles Kœchlin, lui reproche seulement de ne pas avoir donné suite aux audaces du *Rêve* alors qu'il affinait son goût et qu'il prenait plus de confiance dans son art. Il y avait dans *Le Rêve* un premier assouplissement prophétique de l'héritage wagnérien avec les variations harmoniques des motifs-conducteurs, annonciatrices des « thèmes-pivots » de *Pelléas*. D'accord avec d'Indy, on saluera dans *Le Rêve* un « premier et remarquable monument de l'adaptation au drame lyrique français des découvertes allemandes », dût-on formuler les mêmes réserves sur l'inspiration mélodique. Il y avait aussi dans la trame symphonique une invention constante dont les seuls témoignages durables seront les préludes de *Messidor* et de *L'Ouragan* longtemps joués au concert. Une vérité généreuse et sincère s'exhale de cette musique, simple et drue comme les personnages populaires qu'elle incarne (couplets du semeur dans *Messidor*). Le théâtre de Bruneau, dont *L'Ouragan* (1901) et *Lazare* (1902, créé à la radio en 1957) auront marqué les sommets, constitue la meilleure part du drame lyrique français dans les dix ans qui précédèrent *Pelléas*.

Après s'être fait applaudir aux concerts par ses *Impressions d'Italie* et ses mélodies avec orchestre, Gustave Charpentier (1860-1956) donna toute sa mesure dans *Louise* (1900). Le succès vint à la fois du choix des personnages, simples et, à la différence de Bruneau, pas trop chargés de symboles, de l'actualité du décor montmartrois, et de l'expression de certains problèmes moraux du temps qui participèrent à la longue popularité de l'œuvre. La maîtrise formelle demeure moins sujette à caution que l'esthétique de l'inspiration. Mais la sincérité d'accent des meilleures scènes n'est pas plus négligeable que le coloris de certains interludes, comme celui qui

s'inspire des cris de Paris, bien préférable à l'air célébrissime entonné à l'acte III par le personnage principal.

D'autres musiciens de théâtre ont emprunté les sentiers naturalistes et méritent mieux que le dédain qui les accable. Tel Xavier Leroux (1863-1919) et son exact contemporain Camille Erlanger, élève de Delibes et peut-être plus ouvert à l'évolution générale de la musique. Leurs succès majeurs — *Le Chemineau* pour le premier, *Aphrodite* pour le second — datent de 1907 et 1906.

Dans l'esthétique naturaliste se sont insérés, au moins pour une part, Raoul Laparra (1876-1943), auteur de *La Habanera* (1908), et Gabriel Dupont (1878-1914), auteur de *La Cabrera* (1904) et de *La Glu* (1910) ; l'un et l'autre comptent parmi les rares compositeurs français qui aient subi l'emprise du vérisme.

Les symbolistes. — En raison de leur haut idéal artistique qu'ils devaient à leur maître, les élèves de César Franck allaient se montrer plus perméables encore que Bruneau au message wagnérien. Mais il leur sera plus difficile d'échapper à une adhésion spirituelle, paralysante du fait qu'ils se mouvaient dans l'univers symbolique et légendaire. Comment résister au philtre de *Tristan* quand on porte en scène *Le Roi Arthus* ? Comment ne pas conférer une physionomie héritée à la fois de *Siegfried* et de *Parsifal* à un *Fervaal*, héros des premiers temps de la chrétienté ? Tour à tour, Chausson, Magnard, d'Indy auront amorcé, à des degrés divers, la « déwagnérisation » qui deviendra complète avec Debussy. Ce n'est pas leur faute si leurs opéras antérieurs à *Pelléas* ne sont apparus sur scène — et pour la plupart à l'étranger — qu'après 1902 et ont manqué l'effet de nouveauté, de surprise qu'ils auraient produit si leur venue avait été *normale*. Tous les quatre furent leur propre dramaturge et s'efforcèrent de rétablir l'équilibre orchestre-voix au

profit de celle-ci. « J'ai réduit le récitatif à peu de choses et j'ai donné à la déclamation un tour mélodique souvent accentué », écrira Magnard dans la préface de *Bérénice*. Vincent d'Indy avouera, lui, s'être « attaché à confier autant que possible les expositions essentielles des thèmes à la voix plutôt qu'aux instruments, réservant à ceux-ci le développement symphonique de ces thèmes qui expriment non des personnages ou des objets, mais seulement des états d'âme qui se modifient musicalement au fur et à mesure que ces modifications peuvent être exigées par la marche du drame ». Cette thématique a d'autres chances d'échapper aux modèles wagnériens, soit qu'elle puise à des sources inconnues de Wagner, folklorique ou grégorienne, qui impliquent une intrusion, aussi nouvelle, de la modalité, soit qu'elle se réfère aux musiques du passé. On voit alors se profiler Richard Strauss. Un assouplissement des structures, une modération apportée aux élans de la passion, une fluidité harmonique supérieure, une pâte orchestrale plus diversifiée et allégée au profit de la déclamation vocale à prédominance mélodique, constituent l'apport de ces opéras, malgré leur trop évidente filiation germanique. Celle-ci transparaît davantage à travers les livrets d'un symbolisme discutable, en qui s'amalgament d'autres philosophies, d'origine slave ou scandinave : dans *L'Etranger*, Ibsen et Tolstoï rejoignent Wagner. Une tendance est propre à d'Indy : faire du drame lyrique — qui prend souvent le titre d' « action musicale » — une affirmation aussi complète que possible de sa philosophie de l'art et de la vie. Elle se parachèvera dans *La Légende de saint Christophe* (1). A noter enfin que,

(1) Voir plus loin, p. 102.

dans *L'Etranger*, le resserrement de l'action en un seul acte préfigure une démarche qui ne sera pas uniquement française.

La triade symboliste

Pelléas et Mélisande. — La création à l'Opéra-Comique, le 30 avril 1902, du chef-d'œuvre de Claude Debussy (1862-1918), vaillamment prôné par Albert Carré, directeur, et André Messager, chef d'orchestre, provoqua une bataille qu'on a pu comparer à celle d'*Hernani*. Mais, comme le fait observer René Peter, « le débat s'était étendu tout de suite bien au-dessus des choses et des gens, il y allait de toute une manière de sentir, d'être ému, d'être charmé, il y allait de toute une mystique nouvelle ». A l'idéal de puissance wagnérien, le drame de Maeterlinck opposait une vision fataliste de la vie « où se reflétait la lassitude d'une aristocratie intellectuelle de l'Europe » (Romain Rolland). En réaction ouverte contre toute emphase, contre toute exagération, les sentiments étaient exprimés à mi-voix, chuchotés même, et ce qui était dit avait peut-être moins d'importance que ce qui était sous-entendu et que la musique devait rendre plus sensible. Au lieu de scènes se succédaient des tableaux peints par touches juxtaposées. Un tel concept était proche de Moussorgsky, mais excluait tout élan brutal. Pour exprimer les états d'âme fugitifs et changeants des personnages, les motifs caractéristiques étaient traités en « thèmes-pivots » soumis à des éclairages harmoniques variables, provoquant une sorte d'irisation. La tonalité se trouvait élargie, diluée, voire noyée. L'orchestre se montrait discret, mais aussi suggestif dans sa trame au cours de merveilleux interludes. La déclamation se limitait à un récitatif continu, de peu d'ambitus, mais sujet

à des inflexions mélodiques et correspondant au génie de la langue française que Debussy avait mieux compris qu'aucun autre maître de la mélodie. Compte tenu de l'état d'esprit qu'imposait le choix de la pièce de Maeterlinck, il est facile de délimiter les vertus de ce chef-d'œuvre lyrique, aussi distant de *Carmen* que les tragédies de Racine de celles de Corneille. « *Pelléas et Mélisande* est à l'un des pôles de notre art, *Carmen* à l'autre pôle. Celle-ci tout en dehors, toute lumière, toute vie, sans ombres, sans dessous. L'autre toute intérieure, toute enveloppée de silences, toute baignée de crépuscules » (Romain Rolland). *Pelléas et Mélisande* marquait un tournant décisif dans l'art lyrique français, se substituant comme centre d'attraction à Wagner. C'était aussi pour Debussy le point de départ de sa consécration définitive. Mais les oppositions et les incompréhensions rencontrées par son chef-d'œuvre — qui compte encore de nombreux détracteurs — l'éloignèrent du théâtre. Il n'y reviendra que par le biais de la musique de scène avec *Le Roi Lear* (1904) et surtout *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911).

Ariane et Barbe-Bleue. — Dans le prolongement direct de *Pelléas* apparaît le seul ouvrage lyrique achevé de Paul Dukas (1865-1935). L'atmosphère et la déclamation en sont à peine différentes, encore que le symphoniste de *L'Apprenti Sorcier* et de *La Péri* soit manifestement plus à l'aise pour manier les instruments que les voix et cela en dépit du soin méticuleux apporté à la concordance des accents littéraires et musicaux. Les thèmes sont l'objet de véritables développements où l'on reconnaît un architecte éprouvé. Le plus beau de tous, le chant souterrain, figure au premier acte, modèle parfait de construction dramatique, le seul

à solliciter une participation chorale, uniquement vocalisée comme celle de *Pelléas*. L'association couleur-tonalité, qui n'échappera pas à l'élève de Paul Dukas, Olivier Messiaen, est justifiée par la scène des bijoux. *Ariane et Barbe-Bleue* a, plus encore que *Pelléas*, pâti du texte de Maeterlinck. (Il est bien malaisé de tenir le spectateur en haleine durant tout un deuxième acte cantonné dans l'obscurité d'un souterrain !) Diversement jugé, *Ariane et Barbe-Bleue*, faute d'avoir conquis son public, a tenu à l'écart du théâtre un musicien qui en comprenait les attraits comme les écueils. Les plus beaux moments d'*Ariane et Barbe-Bleue* n'en montrent pas moins jusqu'où Paul Dukas a pu s'épanouir quand il réussissait à concilier les différentes tendances qui le tiraillaient.

Pénélope. — Gabriel Fauré (1845-1924) aura attendu plus longtemps encore que Rameau pour aborder l'opéra proprement dit. Il n'avait tout d'abord dévoilé ses qualités expressives au théâtre qu'à travers de suggestives musiques de scène pour Dumas (*Caligula*, 1888), Shakespeare (*Shylock*, 1889) et Maeterlinck (*Pelléas et Mélisande*, 1896). L'élément symphonique prédominait, contrairement aux airs et chœurs qui seront majoritaires dans la partition de *Prométhée* (1900) destinée à accompagner la tragédie grecque aux arènes de Béziers. Fauré y fera preuve d'une force persuasive et d'une puissance insolite de la part d'un intimiste. *Pénélope* (Monte-Carlo, Paris, 1913) est sans doute le dernier opéra français de signification symboliste se rattachant directement à Wagner. Cette évocation du mythe de la fidélité n'a rien de bien « spectaculaire » et l'on ne s'est pas fait faute de reprocher à *Pénélope* son « manque d'action ». Ce défaut est

moins évident que l'indifférence du compositeur envers la pâte orchestrale, ce qui a rendu problématique la mise au point satisfaisante de son instrumentation et nui à une juste appréciation de tant de moments sublimes, comme la sortie de Pénélope à la fin du premier acte ou le prélude de l'acte suivant décrivant la nuit au bord de la mer. Une limitation volontaire des thèmes, au reste bien frappés (Pénélope, Ulysse, les Prétendants) et l'absence de toute intervention ou divinité surhumaines sont les traits distinctifs de cet opéra confidentiel.

D'autres compositeurs apporteront avec le folklore de leur province natale ou adoptive une coloration originale, tel le Breton Joseph-Guy Ropartz (1864-1955), auteur de l'opéra en un acte, *Le Pays* (1908, créé en 1912), tel le Languedocien, Catalan d'adoption, Joseph-Marie Déodat de Séverac (1873-1921), auteur d'un opéra-comique, *Le Cœur du Moulin* (1909). Diverses contrées françaises offriront, cette fois sans références thématiques, le cadre à des drames de valeur tel *La Lépreuse* (d'après Henri Bataille, 1912) de Sylvio Lazzari (1857-1944) ou *Scemo* (1914) d'Alfred Bachelet (1864-1944). L'Orient inspirera, avec moins de véhémence certes, l'élève de Massenet, Henri Rabaud (1873-1948), dont *Mârouf, savetier du Caire* (d'après un conte des *Mille et une Nuits*, 1914) sera comme « le dernier sourire de la musique française avant la guerre » (Camille Bellaigue).

La distinction entre l'opérette et l'opéra-comique devait s'atténuer par un compromis élégant : la « comédie musicale ». Messager et à sa suite Pierné et Claude Terrasse apportaient à la musique légère ses lettres de noblesse. La coupe en morceaux séparés était remplacée sans inconvénients par une trame continue qui n'interdisait pas les morceaux parfaitement « détachables » et aux succès assurés : la chanson de *Fortunio* (1907) de Messager en fournit une preuve, la « complainte de Minuccio » de *Carmosine* (1912) d'Henry Février (1875-1957), disciple de Messager, le confirme. Mais dans les annales du genre *L'Heure espagnole* (1907, repré-

senté en 1911) de Maurice Ravel (1875-1937) devait occuper une place à part, comparable à celle de *Platée* de Rameau dans l'opéra-comique. Les répliques aussi lestes que vives de Franc-Nohain n'appelaient guère plus la musique que les proses incisives des *Histoires naturelles* de Jules Renard. Ravel leur applique néanmoins une déclamation appropriée, voisine de la conversation en musique et qui procède du quasi-parlando de l'opera buffa italien. Elle n'exclut pas l'insertion d'airs, duos et ensembles nettement reconnaissables avec, pour finir, un étourdissant quintette. L'orchestre se borne à un commentaire léger et spirituel, exempt de toute faute de goût.

Le vérisme italien

C'est avec *Cavalleria Rusticana* (1890) de Pietro Mascagni (1863-1945) d'après la nouvelle de Giovanni Verga, le romancier réaliste italien, que se dessine un courant original appelé vérisme, en raison du choix des sujets dans la réalité contemporaine. La plupart d'ailleurs seront empruntés à la littérature française. D'autres seront pris dans l'histoire et traités pareillement, avec passion, dans un langage aux tons violents, aux couleurs bariolées où le souci de l'effet primera trop souvent celui de la facture. L'essai de conciliation des traditions vocales italiennes et de l'apport de Wagner se fera au détriment du récitatif et au profit de la mélodie ; plus encore que celle de Bizet, l'influence du maître de Bayreuth aura été cependant très superficielle. A coup sûr, la nouvelle direction prise par l'art lyrique italien correspondait aux aspirations d'une bourgeoisie réaliste lancée dans la compétition économique au lendemain de l'unité nationale. Mais la plupart des véristes, à commencer par Mascagni après le succès triomphal de *Cavalleria Rusticana*, démentiront les promesses de leurs premiers essais : qu'il s'agisse de Ruggiero Leoncavallo (1858-1919) après *Paillasse* (1892), mais aussi d'Umberto Giordano (1867-1948) après *Andrea Chénier* (1896) ou de Francesco Cilea (1866-1950) après *L'Arlesiana* (1897). Le nouvel art lyrique italien eût débouché sur une impasse si l'un de ses promoteurs n'avait associé à la nouvelle tendance expressive, des exigences formelles plus élevées et des courants novateurs plus audacieux.

Descendant d'une vieille dynastie de maîtres de chapelle toscans, Giacomo Puccini (1858-1924) cédera à une irrésistible vocation théâtrale. Avec *Le Villi* (1884) et *Edgar* (1889), ce débutant, formé par Ponchielli, se meut avec une aisance surprenante dans l'univers scénique. *Manon Lescaut* (1893) asseoit son renom dans la péninsule huit jours avant la création de *Falstaff*. Puccini est alors reconnu comme le seul continuateur possible de Verdi. La réussite, plus complète encore, de *La Bohème* (1896) le confirme, mais cette fois le succès est international (Paris, 1898). A dater de ce jour, Puccini éclipse tous ses compatriotes. *La Tosca* (1900) et *Madame Butterfly* (1904) sont les nouvelles étapes de sa carrière mondiale. Après *La Fanciulla del West* (1910), moins immédiatement appréciée, Puccini aura l'imprudence de se mesurer à Franz Lehàr dans *La Rondine* (1915). Mais il y affirmera sa propension à l'expression comique qui trouvera, enfin, l'occasion de se réaliser dans *Gianni Schicchi* (1918). Cet acte, inspiré de Dante et conçu dans la meilleure tradition de l'opera buffa, sera uni à l'affiche en 1918, sous le titre *Le Triptyque*, à deux autres ouvrages en un acte : *La Houppelande* et *Sœur Angélique*. Resté inachevé et créé deux ans après la mort de Puccini, *Turandot* met le point final à une ascension constante, à un renouvellement incessant.

Puccini, qui n'écrivit jamais que par nécessité intérieure, trouva difficilement des sujets répondant à ses aspirations. Il ne s'interdit pas de recourir à tout ce qui peut rehausser, rendre plus saisissante encore son expression lyrique. Un sens très aigu du langage harmonique et instrumental lui feront bien vite prendre ses distances à l'égard de Verdi. Dès *Manon Lescaut*, Puccini renonce à la primauté de la voix sans rompre pour cela l'équilibre au détriment

de celle-ci, sans lui refuser, quand la situation le motive, des parties bien tracées, au dessin généreux, et dont la popularité a longtemps nui à Puccini auprès de mélomanes superficiels, alors que dès *La Bohème* la finesse quasi impressionniste de son langage s'imposait à l'attention des musiciens. Porté d'instinct vers la recherche, Puccini aura trouvé dans les innovations de Debussy, de Stravinsky et de Schönberg, comme des révélateurs. Son habileté suprême, son intelligence toujours en éveil, ne lui auront pas toutefois permis de pallier les défaillances de son inspiration, serait-ce au cours d'un acte unique. On en jugera par les inégalités flagrantes de *La Houppelande*, qui prête une oreille aussi attentive à Debussy qu'au Stravinsky de *Pétrouchka*, ou de *Sœur Angélique* dont Poulenc s'est souvenu en composant *Dialogue des Carmélites*. Puccini aura démontré que la vitalité peut être assurée à l'opéra pour qui sait être aussi respectueux de ses normes fonctionnelles que de l'évolution générale de la musique. On méditera en ce sens sur l'admiration que, malgré ses faiblesses, malgré les lacunes de son inspiration, malgré un mauvais goût certain, Ravel et Messager vouèrent à Puccini et sur cette phrase de Stravinsky : « Plus on écoute sa musique, plus on la trouve belle. »

L'élève de Puccini, Franco Alfano (1876-1954), termina *Turandot*. Au vérisme renouvelé de *Risurrezione* (d'après Tolstoï, 1904) et de *L'Ombre de Don Giovanni* (1914) fera place une veine plus romantique dans le dernier de ses douze opéras : *Il dottor Antonio* (1949). Par contre, le Vénitien Ermanno Wolff-Ferrari (1876-1948) se plaçait à la fois en marge de ces deux courants et à la lisière des mondes germanique et italien. Il tenta de revenir à l'esprit du XVIII^e siècle dans ses quatorze opéras échelonnés de 1900 à 1943, entre autres : *Le donne curiose* (1903), *I cuatro rusteghi* (1906) et *Il segreto di Susanna* (1909). Feruccio Busoni (1866-1924) s'est imposé comme pianiste, compositeur et théoricien annonciateur de l'évolution

de la musique moderne. Davantage encore que Wolff-Ferrari, il subit les effets de sa formation germanique. Parmi ses opéras composés sur des textes allemands, on retiendra surtout *Doktor Faustus* (posth., 1925, achevé par Jarnach).

Une troisième voie proche de l'expressionnisme

Celui qui *éclaire* une voie nouvelle commence d'abord par *éblouir* ; à plus forte raison ses compatriotes, comme ce fut le cas de Wagner. Une impuissance voisine du bégaiement frappa l'art lyrique allemand à la fin du XIX^e^ siècle. Que retenir des opéras de Siegfried Wagner (1869-1930), le fils du compositeur, qui fut un chef d'orchestre de valeur ? ou des drames pesants (*Tiefland*, 1903) d'Eugen d'Albert (1864-1932) ou teintés de vérisme (*Monna Lisa*, 1915) de Max von Schillings (1868-1933) ? Aucun d'eux n'apporta un air frais sur les scènes d'Allemagne. Hans Pfitzner (1869-1949) semblait avec *Die Rose von Liebesgarten* (1901) esquisser une solution à la liquidation des séquelles romantiques, mais son nationalisme violent et son conservatisme étroit — qui l'opposeront à Schönberg et à ses disciples — devait annuler l'effet de ses premières audaces. *Palestrina* (1917) sera porté au pinacle par la critique nazie comme spécimen du style postwagnérien seul toléré par le régime d'Hitler. Engelbert Humperdinck (1854-1921) s'était montré plus séduisant par son adaptation des procédés wagnériens à la féerie enfantine (*Haensel et Gretel*, 1893). Quant à Hugo Wolf (1860-1903), le dernier grand maître du lied, il n'eut pas la main plus heureuse au théâtre que dans d'autres domaines étrangers au lied.

La rénovation de l'opéra en Allemagne sera, comme celle de la musique de chambre ou du lied, le fait d'une personnalité unique et fortement originale. Au cours d'un premier âge dit « philosophique », Richard Strauss (1864-1949) s'était affirmé, avec ses poèmes symphoniques, comme un coloriste incomparable, le premier dans les annales de la musique allemande. Mais le choix de sujets toujours plus abstraits allait rendre inévitable le recours à la voix. Richard Strauss s'est familiarisé avec celle-ci à la même époque dans ses premiers lieder, dont l'originalité tient plus à leur déclamation méticuleuse qu'au style assez hétérogène. La conjonc-

tion de ces deux acquits va permettre à cet admirateur tardif de Wagner d'aborder le théâtre. Mais ni *Guntram* (1894), ni *Feuersnot* (1901) ne rompent encore l'envoûtement du dieu de Bayreuth dont Richard Strauss ne gardera bientôt plus que les aspects formels. Trois ans plus tard, *Salomé* (1905) sonne le réveil définitif du drame lyrique allemand : le scandale est moins provoqué par la musique même que par le sujet : Salomé, admise sans sourciller sur les murs des églises, se voit interdire pour cause d'immoralité l'entrée des scènes lyriques en Allemagne et jusqu'à New York ! La partition était plus révolutionnaire que le livret : jamais Richard Strauss ne poussera plus loin l'écriture tonale à ses conséquences extrêmes, frôlant la polytonalité dans le « quintette des juifs » par des superpositions contrapuntiques d'une incroyable virtuosité. Le resserrement extrême de cet acte unique, aux dimensions wagnériennes, est aussi l'une des nouveautés marquantes de cette tragédie de la folle hystérie, de l'érotisme pervers. *Elektra* (1906-1908) inaugurera entre Richard Strauss et Hugo von Hoffmansthal une heureuse collaboration qui ne prendra fin qu'avec la mort du poète. Le merveilleux orchestre de Strauss que *Salomé* transplantait pour la première fois dans une fosse de théâtre est manié ici avec une maîtrise supérieure pour traduire des sentiments de folle vengeance. Un emploi inattendu de duos et d'airs, qui émergent d'une trame continue dans les scènes primordiales, font d'*Elektra* la dernière étape de l'expressionnisme.

Avec *Le Chevalier à la Rose* (1909-1910), Richard Strauss nous transporte dans le monde viennois, baroque et galant du XVIII^e siècle : ses affinités avec Mozart, Johann Strauss et Wagner se révèlent et

s'entremêlent dans une véritable « recréation » du baroque autrichien. Cette nouvelle période s'achèvera avec *La Femme sans ombre* (1914-1917) dont le mélange des styles est, cette fois, dicté par la donnée féerique et allégorique, souvent mise en parallèle avec celle de *La Flûte enchantée*. Le mimodrame *La Légende de Joseph* (1913) se situait aux confins de la scène et de la salle de concert, évoluant dans un riche décor sensuel où l'érotisme violent occupait la première place. Mais la somme de l'art lyrique de Richard Strauss apparaîtra sans conteste dans *Ariane à Naxos* (1912-1916) qui connut trois versions. Deux d'entre elles sont révélatrices d'un culte permanent pour la culture classique française. Opéra bouffe et opera seria se superposeront en deux actions, parallèles et complémentaires, avec tout ce que cela implique de retour à des formes anciennes — air, recitativo secco — par-delà le maintien d'une déclamation continue. Mais retour est toujours chez Strauss synonyme de recréation. A noter enfin ce dernier point original : la limitation volontaire de l'orchestre. Strauss n'a pas dépassé à ce moment les audaces de ses premières tragédies. Il entame, en faveur du XVIII^e siècle, un revirement qui sera confirmé par les derniers ouvrages (2).

Les autres écoles européennes

Elles se partagent entre les trois tendances — naturalisme, symbolisme et expressionnisme — que nous venons d'évoquer. L'unique opéra du Hongrois Béla Bartók (1881-1945), *Le Château de Barbe-Bleue* (terminé en 1911, mais représenté seulement en 1918), est, avec *Sœur Béatrice*, d'Alexandre Gretchaninov (1912), l'un des rares

(2) Voir plus loin, p. 99-100.

opéras symbolistes non français de la Belle Epoque. Refusé parce que « inchantable », il attendit sept ans les feux de la rampe. Il ne revit la scène qu'en 1936, pour ne plus la quitter, il est vrai. Le texte de Béla Balázs, disciple de Maeterlinck, s'inspire du premier acte d'*Ariane et Barbe-Bleue* mais lui infuse une signification plus profonde. D'où le stimulant supérieur pour l'inspiration musicale. A cette date, le jeune Bartók, à peine engagé dans la redécouverte scientifique du véritable folklore hongrois, n'avait signé pour la voix que des harmonisations bien classiques et des mélodies aussi impersonnelles. Il témoignait d'une attirance plus naturelle pour les instruments mais l'exceptionnelle réussite du *Premier Quatuor* (1907) ou les violences éruptives des premières pièces pour piano ne doivent pas faire oublier l'opacité des ouvrages symphoniques juvéniles encore mal dégagés de Liszt et de Richard Strauss. La réussite du *Château de Barbe-Bleue* n'en est que plus stupéfiante : déclamation admirablement conforme à la langue hongroise, maîtrise instrumentale constante et aussi renouvelée que l'invention mélodique ou harmonique au cours d'un acte unique, plus resserré encore que celui de *Salomé*. Une telle diversité au service d'une aussi rare densité sont remarquables chez ce Hongrois de trente ans, moins d'une décennie après *Pelléas* et dans l'atmosphère musicale étouffante de l'Autriche-Hongrie des Habsbourg. Les avatars de ce chef-d'œuvre ont, malheureusement, découragé Bartók d'aborder à nouveau le théâtre. *Le Château de Barbe-Bleue* n'en représente pas moins, au terme de l'ère symboliste, l'épanouissement d'un théâtre lyrique authentiquement magyar et conforme au génie de la langue hongroise, comme le soulignait Zoltàn Kodàly avec enthousiasme et lucidité.

Deux musiciens « marginaux » : Rimsky-Korsakov et Leoš Janáček

Tandis que le miniaturiste César Cui (1835-1918) s'époumonne à cultiver le grand opéra jusqu'au seuil de la Grande Guerre (*La Fille du Capitaine*, 1911) et que la nouvelle génération se tient pratiquement à l'écart du théâtre, Nicolas Rimsky-Korsakov (1844-1908) confère à l'art lyrique de son pays un visage nouveau.

Il échappe d'autant plus aisément aux idées philosophiques des Occidentaux qu'il est un contemplatif sceptique. Cet orchestrateur génial, ce coloriste incomparable, brillait davantage dans le poème symphonique que dans la mélodie ou la musique de chambre. A la scène, il se montrera plus doué pour les sujets légendaires ou féeriques que pour les scènes historiques. Ses personnages seront tracés d'un pinceau aussi fin, animés d'un coloris aussi vif que les laques de Pallekh. Le théâtre a finalement accaparé les efforts de Rimsky-Korsakov, si bien qu'on court le même risque à mettre en balance les célèbres pages symphoniques et les quatorze opéras, échelonnés de 1872 à 1907, que, toutes proportions gardées, à comparer les suites, concerti et sonates de Haendel à ses oratorios. Certes, la réussite de Rimsky-Korsakov au théâtre ne fut pas constante : ni *Mozart et Salieri* (1898), ni *Servilia* (1902), ni *Pan Voïévode* (1902-1903) ne s'égalent au *Coq d'Or*, son testament musical (1907). D'autres opéras, de même valeur, ne sont connus que par des extraits qui ne suffisent pas à en donner un aperçu valable : le « chant hindou » n'est pas à la mesure de la somptueuse féerie de *Sadko* (1898) dont le même sujet lui avait dicté trente ans plus tôt un poème symphonique. Le « vol du bourdon » n'est pas la page la plus spirituelle du *Tsar Saltan* (1900), un des rares chefs-d'œuvre bouffes du théâtre russe. Et la « danse des

bouffons » ne peut suffire à incarner toute la fraîcheur rustique de *Snegourotchka* (1882). Il faudrait faire une place à part à *L'Immortel Kachtchéï* (1902), qui met en scène avant Stravinsky le conte de *L'Oiseau de Feu*, et surtout à *La Légende de la ville invisible de Kitèje* (1907), sorte de pendant slave de *Parsifal*.

Le Morave Leoš Janáček (1854-1928) fait figure de musicien marginal à plus d'un titre. D'abord parce que son renom n'a dépassé que très tard les limites de sa province natale. Il avait cinquante ans lorsque *Jenufa*, son premier opéra, fut mis en scène à Brno. Mais il n'attira l'attention que douze ans plus tard quand il fut repris à Prague. Quel qu'ait été l'accueil favorable réservé à *Jenufa* par certaines grandes scènes internationales (Paris l'a longtemps ignoré), Janáček demeure isolé ; il risque de le rester, car il mit le meilleur de lui-même dans ses chœurs et ouvrages lyriques dont la déclamation fait étroitement corps avec la langue. Son cas ressemblerait alors à celui du Hongrois Zoltàn Kodàly (3). Enfin, Janáček demeure un isolé pour avoir été le seul continuateur de Moussorgsky, en raison de son débit hachuré, émietté même, tendant à se rapprocher au maximum du langage parlé. Cette personnalité d'exception s'est attaquée avec un même bonheur à un drame paysan plus ou moins vériste *(Jenufa)*, à une féerie surréaliste (*Les Aventures de M. Brouček dans la Lune et au XV^e siècle*, 1908-1917), à une plaisante interrogation philosophique sur l'élixir de longue vie (*L'Affaire Makropoulos*, 1923-1925), à la destinée tragique d'une Madame Bovary russe (*Katia Kabanova*, 1919-1921), à des scènes panthéistes (*La rusée petite renarde*, 1924), enfin au terrible *Souvenir de la maison des morts* (d'après Dostoïevsky, posth., 1930).

(3) Voir plus loin, p. 109.

CHAPITRE VIII

AUTOUR DE L'EXPRESSIONNISME

L'école viennoise et le chef-d'œuvre de l'expressionnisme

Sans attendre la mort de Debussy, Stravinsky, Bartók et l'école viennoise — Schönberg, Berg et Webern — se plaçaient à la pointe de la création musicale. C'est à un membre de la glorieuse trinité autrichienne que l'expressionnisme sera redevable de son chef-d'œuvre lyrique : *Wozzeck*. Cet opéra constitue une date aussi importante que *Tristan*, *Boris* ou *Pelléas*. Mais sa conception dérive en grande partie des essais lyriques de Schönberg, le maître de son auteur.

C'est seulement en 1924 que les deux premiers ouvrages théâtraux d'Arnold Schönberg (1874-1951) accédaient à la scène : à Prague le mimodrame en un acte, *Erwartung (Attente)*, composé en 1909 ; à Vienne, le drame lyrique en deux actes, *Die glückische Hand (La Main heureuse)*, terminé en 1913. L'opéra bouffe en un acte, *Von heute auf morgen (D'aujourd'hui à demain)*, qui fustige avec esprit les modes esthétiques, allait, lui, être représenté presque aussitôt après son achèvement (1930). L'opéra *Moïse et Aaron*, entrepris en 1930, ne sera joué pour la première fois au concert qu'en 1957, à Zurich, et mis en scène qu'en 1959, à Berlin. Schönberg en avait rédigé le livret comme pour les deux ouvrages précédents. Mais seule la musique de deux actes sur trois devait être mise au net.

La voix aura permis à Schönberg de poser d'importants jalons dans sa conquête d'un langage atonal : *Attente* succède au *Deuxième Quatuor* (avec parties chantées) et au cycle avec piano *Le Livre des Jardins suspendus*, deux étapes décisives dans la suspension de toute fonction tonale. Schönberg use dans *Attente* de tous les aspects du chant pour traduire les états d'âme successifs d'une femme perdue en forêt à la recherche de son amant dont elle ne retrouvera que le cadavre. Le leitmotiv est abandonné au profit d'une sorte d'athématisme extrêmement neuf. Avant les mélodrames de *Pierrot Lunaire* (1912) — dont la première berlinoise offre la même portée que la création parisienne du *Sacre du Printemps* —, Schönberg emploie déjà, dans les parties chorales de *La Main heureuse*, la « sprechgesang », compromis bâtard entre le parlé et le chanté qui mène à l'athématisme mélodique. L'orchestration est, cette fois, peut-être moins aérée, mais la construction a des contours aussi nets que ceux d'une symphonie. Là réside l'originalité de ce nouvel opéra. Dans *Attente* comme dans *La Main heureuse*, Schönberg lance un défi au resserrement. Il en jettera un à l'ampleur dans *Moïse et Aaron*, véritable profession de foi d'un israélite rallié au judaïsme qu'il avait pour un temps déserté. Le conflit entre la pensée et l'action est symbolisé par la manière de chanter des deux personnages centraux ; avec la « sprechgesang », Moïse traduit la perpétuelle et difficile recherche de son extériorisation ; par sa partie de ténor lyrico-dramatique, Aaron affirme pleinement son Moi. Les chœurs jouent un rôle de premier plan. Pour une fois, Schönberg, d'ordinaire peu porté vers le langage chorégraphique, atteint avec la danse effrénée autour du Veau d'or à l'un des sommets de son art.

Alban Berg (1885-1935) fut moins prolixe encore que son condisciple Webern, mais il n'aborda qu'accidentellement la petite forme. Son tempérament dramatique exceptionnel ne pouvait se déployer qu'au sein de grandes architectures et à l'aide d'importantes formations. Les premiers lieder (op. 2), derrière leur vêture wagnérienne, laissaient entrevoir une vigueur expressive peu commune. Le renom de Berg s'instaura en 1913 avec les *Cartes postales* (op. 4) qui associaient la voix et l'orchestre de manière insolite. La maîtrise symphonique de Berg sera complète avec les *Trois Pièces* (op. 6), d'un an postérieures. Elle lui permettra d'aborder la composition de *Wozzeck*. S'appuyant sur quinze des vingt scènes du drame de Büchner, Berg compose son opéra de 1917 à 1921. Hermann Scherchen en dirigera des extraits au concert à Francfort en 1924. L'année suivante, l'Opéra de Berlin en donnera la première représentation sur l'initiative d'Erich Kleiber. En 1929, une tournée révèle ce chef-d'œuvre à la province et à l'étranger. Après l'avènement d'Hitler (1933), *Wozzeck*, qui n'avait jamais quitté l'affiche, doit être retiré du répertoire.

Un misérable acculé au crime et poussé jusqu'au seuil de la folie par sa condition sociale et par son entourage malveillant : pareil sujet était bien fait pour inspirer tout musicien en quête d'un expressionnisme exacerbé. Mais Berg saura à la fois pousser l'intensité dramatique au paroxysme et échapper à toute enflure. Il revient au leitmotiv délaissé par Schönberg, s'accommodant davantage de ce « retour au passé » que de la série. N'ira-t-il pas, poussé par son lyrisme, jusqu'à placer un interlude franchement tonal au risque de déparer l'ensemble ? Au carcan sériel, Berg préfère la libre adaptation à chaque scène d'une forme instrumentale classique,

voire baroque. Le procédé n'est pas une nouveauté en soi (qu'on se souvienne de l'air de la mort de Didon de Purcell, en forme de chacone). Berg lui-même l'avait déjà éprouvé dans la troisième de ses *Cartes postales*, construite comme une passacaille. Avec *Wozzeck*, il l'applique systématiquement et lui confère une nouvelle et singulière dimension. Il y avait bien longtemps, sans doute, que l'union intime de l'esprit et de la forme avec l'émotion n'avait été si parfaitement réalisée au théâtre : la succession de quinze scènes optant chacune pour un cadre préétabli contribue à mieux faire ressortir les différentes étapes du drame. L'absence d'une introduction orchestrale est compensée par d'importants interludes symphoniques encadrant chaque scène.

Berg mourra avant d'avoir pu achever l'orchestration de son deuxième opéra, *Lulu*. Sa réussite est loin d'égaler celle de *Wozzeck*. Le livret hybride, fait de deux tragédies « imbriquées » de Wedekind, en est sans doute la cause première. La musique s'accommode encore moins du recours à la série ; elle n'échappe pas toujours à l'outrance. Les interludes orchestraux en constituent, probablement, la meilleure part.

Le cas Stravinsky (1882-1971)

Attiré très tôt par l'opéra, Igor Stravinsky en fut détourné par le ballet qui lui permit, il est vrai, de donner libre cours à ses audaces. Par la suite, diverses sollicitations l'ont à nouveau écarté de l'opéra proprement dit jusqu'à la création du *Libertin (The Rake's progress)* en 1951. Certes, pour Stravinsky, les frontières qui séparent la musique dite « pure » de la musique « donnée à voir » étaient bien fragiles. Aussi la classification dans un genre déterminé n'est-elle pas toujours aisée : *Œdipus-Rex* (1927) s'intitule « opéra-oratorio » et l'on pourrait bien appliquer la même dénomination à *Perséphone* (1934). *Renard* (1917) a été baptisé par l'au-

teur « histoire burlesque, chantée et jouée, faite pour la scène », les rôles chantés n'autorisant pas plus à tenir cette partition pour un opéra que les parties mimées pour un ballet. A quel domaine enfin rattacher l'*Histoire du Soldat* (1918) aussi propice au spectacle qu'à l'audition en concert ? Nous bornerons notre examen aux trois ouvrages à proprement parler lyriques.

Le Rossignol (d'après Andersen, 1908-1914) fut créé en 1914. Le premier acte était antérieur au ballet *L'Oiseau de Feu* (1910) — dont il annonçait la veine féerique —, les deuxième et troisième, postérieurs à *Pétrouchka* (1911), étaient de style plus objectif, plus acéré et d'une maîtrise orchestrale supérieure. On pouvait craindre une certaine disparité ; il n'en fut rien et la différence des esthétiques convint à merveille pour traduire celle qui distingue l'oiseau des bois du rossignol mécanique. L'unité de l'ensemble n'était pas compromise pour autant. On devrait voir dans cet essai, de peu d'importance au catalogue de Stravinsky, une première tentative de conciliation entre l'opéra russe traditionnel et son style propre avant *Mavra* (d'après Pouchkine, 1922). *Le Libertin* sera son premier opéra véritable et, en tout cas, le seul de longue durée. Il marquera la fin de la période néo-classique. Stravinsky déclarait : « N'admettre dans un opéra de situation vraisemblable que s'il est vraisemblable de voir celui qui s'y trouve se mettre à chanter. » Pareil concept exclut toute référence au vérisme comme à Wagner, mais il ne refuse pas d'autres devanciers : Verdi, Donizetti, Rossini, Mozart plus souvent cités par les exégètes que Richard Strauss dont, cependant, le néo-baroquisme du premier acte d'*Ariane à Naxos* semble avoir été le modèle dominant. *Le Libertin* fait preuve d'une dextérité

consommée dans cette espèce de jeu qui ne saurait compenser la raideur générale de l'expression. *Le Libertin* est, *formellement parlant*, une réussite, et *chronologiquement* une étape esthétique. Mais son intérêt ne dépasse guère ces simples constats. Stravinsky, un des plus grands génies de notre siècle, offre des titres plus glorieux à notre admiration.

Deux écoles à double facette

Allemagne. — Comme en France, deux générations de musiciens y ont cohabité entre les deux guerres ; qu'il y ait eu ou non interaction, une certaine démarche leur fut commune : le retour à des formes et à des genres préwagnériens. La différence ne réside souvent que dans la modernité ou le néoclassicisme des vocables adoptés. Amorcé par *Ariane à Naxos* (1), le retour de Richard Strauss au XVIII^e^ siècle se confirme avec la « comédie bourgeoise » *Intermezzo* dont il est, cette fois, le librettiste (1922-1923). Il y fait usage de toutes les formes du récitatif, avec une vivacité de propos qui n'a d'antécédent que dans *L'Heure espagnole* de Ravel. « Conversation en musique » ? La dénomination appliquée à l'ultime ouvrage *Capriccio* (1942) eût aussi bien convenu à *Arabella* (1932) où la « musique-conversation » se mêle à la « musique-lyrique », qu'à la « tragédie bucolique » *Daphné* (1937) à laquelle fait pendant la « comédie mythologique » *L'Amour de la Danaé* (1940). *La Femme silencieuse* (d'après Ben Johnson, 1932-1934) est un étourdissant « pastiche-recréation » de l'opera buffa napolitain. Exceptionnellement, Richard Strauss était revenu au drame d'antan avec *Hélène d'Egypte* (1927). Il aura retrouvé des accents dignes de son ancien âge

(1) Voir plus haut p. 88-90.

philosophique dans l' « opéra héroïque » *Jour de Paix* (1938). Cet abandon de l'interrogation métaphysique anxieuse des années de jeunesse au profit d'une quiétude morale confortable et souriante a de quoi surprendre dans une Allemagne qui fut sujette à la crise économique et au désarroi moral avant de sombrer dans le gouffre nazi.

Paul Hindemith (1895-1963) porte bien davantage les stigmates de son temps. Il fit ses premières armes à la scène justement avec *Assassin, espoir des femmes* (livret de Kokoschka, 1921) suivi de *Das Nusch-Nuschi* et *Sancta Suzanna* qui provoqua une manifestation obligeant la police à intervenir. Hindemith ne reviendra qu'une fois à l'acte unique avec *Aller et retour* (1927) — créé en même temps que *L'Enlèvement d'Europe* de Darius Milhaud — encadré par *Cardillac* (1926) et *Nouvelles du Jour* (1929). Ses deux derniers opéras — les plus considérables — auront été, l'un et l'autre, précédés d'une symphonie du même nom : *Mathis le peintre* (1938) et *Harmonie du Monde* (1957).

Il faut faire une place à part à Kurt Weill (1900-1950). Cet élève d'Humperdinck et de Busoni, doté d'un tempérament très authentique, fit d'abord preuve dans ses premiers essais, presque tous instrumentaux, d'une complexité frisant l'atonalisme. Ses deux premières tentatives lyriques, *Le Protagoniste* (1926) et *Le Tsar se laisse photographier* (1928), ne furent pas décisives. Mais *L'Opéra de quat'sous* (1928) qui ouvrait sa collaboration avec Brecht, allait, elle, l'orienter vers un nouveau mode d'expression à mi-chemin de la chanson moderne et de la musique savante. Cette éclatante réussite a fait un peu oublier les suivantes : *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930) ou la musique de scène pour *Marie-Galante* de Jacques Deval (texte fran-

çais original, 1934). Emigré aux Etats-Unis, Kurt Weill composa encore pour la scène une douzaine d'ouvrages de même caractère (*Lady in the dark*, 1940 ; *Down in the valley*, 1948). *Huckleberry Finn* d'après Mark Twain est resté à l'état d'esquisse.

France. — De 1919 à 1939, le théâtre lyrique n'aura pas bénéficié en France d'un renouveau comparable à celui du théâtre parlé défendu par un cartel d'animateurs dynamiques : Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, Pitoëff. En dehors de l'opérette, l'art lyrique n'a pas conservé sa vitalité d'autrefois. Aucun compositeur de la nouvelle génération ne s'y sera exclusivement consacré, comme avaient pu le faire un Alfred Bruneau, un Camille Erlanger, un Xavier Leroux. Cela ne veut pas dire, bien sûr, que des musiciens comme Milhaud et — à un degré moindre — Ibert, Delannoy ou Sauguet n'aient pas signé un ensemble d'œuvres lyriques qui constituent une part importante, voire essentielle de leur apport. Mais en France comme en Allemagne, les générations se seront côtoyées. Examinons d'abord en ce qui concerne les « aînés », les ouvrages les plus marquants, abstraction faite de l'accueil qui leur fut réservé.

1919 : *Prométhée enchaîné* de Maurice Emmanuel (1862-1938). Cette nouvelle traduction dans une note plus âpre et tragique — contrairement à Fauré — du mythe grec montre à quelle grandeur pouvait s'élever ce théoricien aux dons créateurs prétendûment atrophiés par sa science musicologique. On regrettera qu'aucune scène n'ait encore acueilli cet authentique chef-d'œuvre qui ne connut du vivant de l'auteur qu'une exécution fragmentaire au concert (la première audition intégrale — radiophonique — ne devait avoir lieu qu'en 1962).

1920 : *La Légende de Saint Christophe* (terminée en 1915) de Vincent d'Indy (2). Ce dernier ouvrage scénique — dont le livret est dû, une fois encore, au compositeur — apparaît comme une profession de foi religieuse, philosophique et politique. On peut discuter de la présentation du mythe, on reconnaîtra néanmoins qu'il a donné prétexte à un premier retour au « drame sacré ».

Socrate d'Erik Satie (1866-1925). Cette « lecture dramatique » est évoquée par une musique souverainement linéaire et dont le dépouillement a fait école sur toute une génération de compositeurs.

1923 : *Padmavâti* d'Albert Roussel (1869-1937). Cet « opéra-ballet » s'efforce de renouer par-delà les siècles avec Rameau, mais en rattachant plus étroitement le ballet à l'action. Le sujet, emprunté à une légende hindoue, a justifié l'incorporation d'échelles modales mélodiques asiatiques. La partition est décorative à souhait, mais la somptuosité harmonique et orchestrale ne fera pas oublier des moments d'émotion véritable comme le solo de la Reine à la fin du premier acte.

1925 : *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel (3). Cette « fantaisie lyrique » sur un livret de Colette est une des rares, trop rares, *créations* lyriques françaises d'entre les deux guerres, par son adaptation personnelle de l'opérette à l'américaine au goût français. Une part égale y est faite à l'intelligence évocatrice (Pastourelle), aux dons humoristiques (duo des chats, ensemble de l'Arithmétique) et à la tendresse enfantine. L'air de l'enfant et le chœur final comptent parmi les sommets de l'inspiration ravélienne.

(2) Voir plus haut p. 80.
(3) Voir plus haut p. 84-85.

1929 : *Salamine* de Maurice Emmanuel. L'heureux usage de la métrique grecque pour mieux atteindre à une déclamation faisant étroitement corps avec la langue française est l'aspect le plus original de ce nouveau chef-d'œuvre qui confirme, dépasse même, la réussite de *Prométhée enchaîné*. L'orchestration en est supérieure, l'insertion des modes antiques plus naturelle encore. Le prélude, si évocateur de l'invasion des barbares, et l'air de l'ombre de Darius accompagné par les seuls vents, constituent les moments les plus pathétiques de *Salamine* dont on déplorera que la carrière ait été trop tôt interrompue.

D'autres aînés se sont encore tournés vers le drame lyrique avec des fortunes diverses. La plupart de ces musiciens sont demeurés étrangers à l'évolution générale de la musique. Ils n'ont ni égalé, ni dépassé leurs réussites antérieures, sauf peut-être Sylvio Lazzari dont *La Tour de Feu* (1928) motiva un premier emploi à l'Opéra de projections cinématographiques.

La jeune école française a été dominée entre les deux guerres par le « Groupe des Six » (4). L'aîné, Louis Durey (1888-1979), vit sa vocation musicale assez tardive s'éveiller après la découverte de *Pelléas*. *Judith* (d'après Hebbel, 1918) révélait un tempérament dramatique certain, mais demeura inachevé. La « comédie lyrique » *L'Occasion* (d'après Prosper Mérimée, 1923-1925) se situe au cœur d'une période créatrice plus particulièrement romantique, entre la *Cantate de la Prison* et le *Troisième Quatuor*. Elle n'a connu sa première audition — radiophonique — qu'en 1974. Arthur Honegger (1892-

(4) Pour Francis Poulenc et Germaine Tailleferre, voir plus loin p. 118-119.

1955) n'a signé qu'un seul opéra véritable, *Antigone* (1927), dont il faisait grand cas. Il travailla plus de trois ans à cet acte d'une tension surhumaine, proche d'un certain expressionnisme et qui mettait en œuvre une nouvelle forme de déclamation. Mais à la reprise de 1952 comme à la création, il n'obtint qu'un succès d'estime. Le fait a été moins imputé à son langage qu'au texte de Cocteau qui resserrait à l'excès le drame de Sophocle pour le rendre soi-disant plus facile d'accès.

Darius Milhaud (1892-1974) s'est adressé tout d'abord à Francis Jammes dont il mit en musique, de 1910 à 1915, *La Brebis égarée* ; cet opéra-comique déjà très personnel, malgré son manque de contrastes, ne devait voir la scène qu'en 1923. Dix ans plus tôt, Milhaud s'était lié avec Claudel qui lui avait fourni la traduction de *L'Orestie* d'Eschyle (*Agamemnon*, 1913 ; *Les Choéphores*, 1915 ; *Les Euménides*, 1922). Cet imposant triptyque aura attendu 1963 pour être enfin intégralement représenté... à Berlin, soit deux fois plus de temps que *La Tétralogie* ! Cette première réalisation scénique précéda de peu la composition de l'opéra-comique *La Mère coupable* (d'après Beaumarchais, 1966), créé à Genève. *Les Malheurs d'Orphée* (1924, créé en 1926) marquaient un retour aux sources de l'opéra, s'imposant comme un parfait exemple d'opéra de chambre par la réduction si opportune de ses effectifs. La comédie *Esther de Carpentras* (1927, créée en 1928), mêlait adroitement le comique et le dramatique. La « complainte » *Le Pauvre Matelot* (livret de Cocteau, 1927) révélait des préoccupations de structures qui allaient se confirmer avec *Christophe Colomb* (1930). Milhaud revenait alors au grand spectacle et se retournait vers Claudel, son collaborateur privilégié. Le grandiose

Maximilien (1932) aura été encadré par l'opéra-minute *L'Enlèvement d'Europe* (1927) et l'acte fort dense de *Médée* (1940) mis en scène par Dullin. Composé en 1943 durant l'exil aux Etats-Unis et représenté à Paris en 1950, *Bolivar* amorçait une nouvelle production lyrique, plus clairsemée et comprenant, avant *La Mère coupable* déjà citée, l'opéra-oratorio *David* commandé pour le IIIe millénaire de Jérusalem (créé en oratorio dans cette ville en 1954 et représenté l'année suivante à Milan, puis à Bruxelles), un nouvel opéra-minute *Fiesta* (livret de Boris Vian, 1958) et en dernier lieu *Saint Louis* (Rio de Janeiro, 1972 ; Rouen 1973), opéra aux effectifs et aux dimensions monumentales.

Une communauté de destin lie les personnages principaux de ces ouvrages si contrastés : la solitude finale. Devant la nouveauté singulière pour l'époque de *L'Orestie*, tel l'accompagnement de la voix par la seule percussion dans *Les Choéphores*, devant l'expressionnisme si neuf des *Euménides*, face à l'innovation si heureuse des *Malheurs d'Orphée* — dont le deuxième acte est tout embaumé des senteurs de la Provence —, on est en droit de se demander si le tempérament volcanique d'un des compositeurs les plus féconds du XXe siècle ne s'est pas trouvé finalement plus à l'aise en ce domaine-et dans le registre dramatique avant tout-que dans d'autres qui ont bien davantage assis sa renommée.

Un même comportement rapproche trois autres musiciens de la même génération : leur attirance constante pour la scène et leur aisance à passer d'un genre à l'autre. Il est vrai qu'entre ceux-ci les cloisons n'étaient plus aussi hermétiques qu'auparavant. « L'alacrité de ma musique cache souvent une sensibilité que les auditeurs ne saisissent pas toujours, car j'ai la pudeur de dissimuler sous cette gaieté de

la tristesse et un certain romantisme », affirmait Jacques Ibert (1890-1962) qui présida longtemps aux destinées de la Villa Médicis. Il réagit « contre le théâtre naturaliste ou vériste avec son cortège d'horreurs, contre l'absence de mélodie des airs, duos, trios et ensembles des opéras modernes » dans l'opéra *Persée et Andromède* (d'après Jules Laforgue, 1929), la farce *Angélique* (1927), l'opéra-comique *Le Roi d'Yvetot* (1930), l'opéra bouffe *Gonzague* (1931), le drame *L'Aiglon* (1937) et l'opérette *Les Petites Cardinal* (1938), ces deux derniers ouvrages composés en collaboration avec Honegger. Marcel Delannoy (1898-1962) attribuait les difficultés qu'éprouve le théâtre lyrique à se renouveler « à l'impuissance mélodique et au complexe antivocal qui a pesé sur la musique après Wagner et les impressionnistes ». Il s'insurgeait contre « l'abus de la grisaille polytonale et la volonté des « styles voulus » où chacun a cru devoir s'enfermer, toutes choses dont les grandes perspectives s'accommodent fort mal ». L'opéra *Le Poirier de Misère* (1937) le rendit célèbre du jour au lendemain, mais le ballet-cantate *Le Fou de la dame* (1930) demeure de loin sa partition scénique la plus originale. Il fut suivi de l'opérette *Philippine* (1937), de l' « opera-giocoso » *Ginevra* (1942) et de l'opéra-féerie *Puck* (1945, créé en 1954). Henri Sauguet (1901-1989), qui domine de haut, avec Dom Clément Jacob, l'école d'Arcueil, se risqua de bonne heure, malgré son inexpérience, à composer le texte et la musique d'un « opéra bouffe militaire », *Le Plumet du Colonel* (1924). Bien lui en prit : la « berceuse créole » de ce « conte tricolore » devint vite populaire. Le penchant de Sauguet pour une musique intimement liée à un spectacle explique à la fois sa fécondité, peu partagée, dans le ballet et la diversité de ses ouvrages lyriques. Après la

pochade en un acte d'après Tchékhov, *La Contrebasse* (1930), ce furent l'opéra *La Chartreuse de Parme* (1936, créé en 1939), essai longuement mûri de fusion entre le drame lyrique et l'opéra traditionnel, puis deux opéras-comiques, *La Gageure imprévue* (1941, créé en 1954) et *Les Caprices de Marianne* (1954), où le talent de Sauguet fut sûrement le plus à l'aise. La « conversation lyrique » proposée est lointaine parente de celle de Richard Strauss. Maurice Thiriet (1908-1972) s'est montré aussi soucieux de respecter les cadres consacrés tout en leur infusant un langage tonal élargi, mais à travers deux ouvrages seulement, l'un et l'autre créés en 1937, tous deux relevant du genre léger : la comédie lyrique *Le Bourgeois de Falaise* et l'opéra bouffe *La Véritable Histoire du Docteur*. Maurice Jaubert (1900-1940) et Pierre-Octave Ferroud (1900-1936) n'ont abordé qu'une fois le théâtre. Du premier l' « opéra-chanson » *Contrebande* (d'après Georges Neveux, 1927) — qui n'a été joué pour la première fois que sur les antennes en 1974 — est un des rares ouvrages lyriques français qui mériteraient l'épithète de « surréaliste ». D'effectifs et de durée limités, ce « petit conte sans logique ressemble moins à un opéra qu'à une chanson mimée » (F. Porcile). De Ferroud, *Chirurgie* (d'après Tchékhov, 1929) est un acte d'un burlesque grinçant dont le débit chanté se réclame du *Mariage* de Moussorgsky. On y retrouve la plume acérée du symphoniste qui ne fut pas seulement l'élève mais le continuateur, aussi unique, de Florent Schmitt.

Les autres écoles européennes

La renaissance musicale espagnole du XX^e^ siècle atteint son plein épanouissement avec Manuel de Falla (1876-1946), le premier musicien ibérique rede-

vable à l'art lyrique d'une grande part de sa notoriété et aussi du commencement de sa carrière. *La Vie brève* (1905), dont les danses espagnoles, annonciatrices de son génie, sont, en effet, très populaires, laisse loin dans l'ombre les compositions antérieures, toutes désavouées, dont cinq zarzuelas. Ces deux actes couronnés dans un concours valurent à leur auteur, à défaut d'être joués (ils attendront 1913 pour paraître à Nice, 1914 à Paris, puis à Madrid), une bourse lui permettant un voyage en France. Il devait rester à Paris pendant sept ans. Période capitale, jalonnée par les premiers chefs-d'œuvre authentiques, aussi ouverts aux sollicitations de l'impressionnisme français qu'aux rythmes andalous. En 1914, Falla retourne en Espagne. A ses ballets *L'Amour sorcier* et *Le Tricorne* fait suite *El retablo de Maese Pedro* (*Les Tréteaux de Maître Pierre*, 1923). Cette « adaptation musicale et scénique » d'un épisode de *Don Quichotte* nous conte une représentation de marionnettes offerte par le forain Maître Pierre et brutalement interrompue par le spectateur Don Quichotte. La tendance maintes fois affirmée à recourir à des effectifs réduits trouve ici sa première réalisation dans une balance égale entre le lyrisme et le dépouillement. Un orchestre de trente musiciens seulement et malgré cela d'un magnifique volume sonore, campe à merveille l'atmosphère des six scènes bâties sur un ou deux motifs évocateurs et annoncées par le « truchement » sous la forme d'un récitatif prestement débité autour d'une note-pivot. Des éléments de provenance diverses — populaires, légendaires, historiques — se juxtaposent sans heurts tout au long de cet opéra de chambre en un acte qui passe avec une suprême aisance de la bouffonnerie au drame, de la fiction à la réalité.

L'œuvre de Zoltàn Kodály (1882-1967), toute de sérénité, parfois empreinte de gravité, a vite trouvé son style — qu'elle n'a d'ailleurs jamais remis en question — dans une fusion entre le vieux mélos magyar et les acquits de l'impressionnisme français. Par cette stabilité esthétique et par sa propension naturelle à l'expression vocale et polyphonique, elle constitue l'aspect à la fois opposé et complémentaire de la musique de Bartók. *Székely fóno* (*Veillée de fileuses*, 1932) se présente comme une grande broderie animée ; c'est un prétexte à des essais originaux de récitatif typiquement hongrois, mais aussi à l'instrumentation, souvent heureuse, des meilleures harmonisations avec piano de chants populaires hongrois recueillis par le compositeur. Le « conte populaire » d'*Hary Jànos* (1926) met en scène un baron de Crack à la mode paysanne hongroise : couplets, chœurs, airs de ballet, pantomimes symphoniques viennent illustrer un récit à la fois naïf et truculent. Les intermèdes, réunis sous forme de suite d'orchestre, ne donnent qu'une bien faible idée de ce spectacle éminemment national et d'une fraîcheur si communicative. Le sujet a probablement incité Kodàly à se détourner de ses modèles français favoris au profit de Falla et de Stravinsky.

Après la mort tragique de Karlowicz (1909), Karol Szymanovsky (1882-1937) prit la tête du groupe « Jeune Pologne » et bientôt de toute la musique de son pays. Avec un goût parfait, il s'assimila toutes les tendances occidentales depuis Brahms, exceptée l'école viennoise. Il disparut avant d'avoir réalisé leur parfaite conjonction avec le fonds populaire national tardivement redécouvert. Sans doute, Debussy et Stravinsky ont-ils laissé le plus durable impact sur sa production où l'on relève deux opéras de valeur : *Hagit* (1912) et *Le Roi Roger* (1924).

Œdipe-Roi, l'unique opéra du compositeur, violoniste et chef d'orchestre roumain Georges Enesco (1881-1955), fut représenté en 1936 après quinze ans de mise au point. Bien des scènes sont dignes du modèle antique et font appel à la musique à quart de tons.

L'accession de la Tchécoslovaquie à l'indépendance perdue depuis trois siècles a fait redoubler de vitalité ses activités musicales, mais après la mort de Janàček son école a été néanmoins dominée par un émigré, Bohuslav Martinu (1890-1959), qui la représenta au sein de l' « école de Paris ». De 1923 à 1940, il devra à la France — sa seconde patrie — le meilleur de sa formation (il fut l'élève d'Albert Roussel). Ses ouvrages lyriques sont presque aussi nombreux que ses ballets : dix ont vu le jour avant 1938 depuis *Le Soldat et la Ballerine*, créé à Brno en 1928, jusqu'à *Juliette ou la clef des songes* (Georges Neveux, 1938) écrit sur livret français original comme *Les Larmes du couteau* (1928), *Les Vicissitudes de la vie* (1928) ou *Alexandre Bis* (1937), une spirituelle pochade, créée à Mannheim en 1964 et à Francfort en 1969. Ses collaborateurs auront été, en dehors de Georges Neveux déjà cité, Ilya Ehrenbourg, Georges Ribemont-Dessaigne, André Wurmser. C'est seulement après treize années consacrées à la musique « pure » que Martinu reviendra à la scène. Deux partitions sont à retenir dans cette dernière période : *Passion grecque*, d'après *Le Christ recrucifié* de Nikos Kazantzaki (1956), et *Ariane* d'après Georges Neveux (1958).

La plus forte personnalité de l'école soviétique d'entre les deux guerres demeure sans conteste celle de Serge Prokofiev (1891-1953). Son expérience théâtrale serait à rapprocher de celle de Richard Strauss, quant à son point de départ tout au moins.

L'élève de Rimsky-Korsakov et de Liadov s'est d'abord essayé à une déclamation originale tout au long de ses premières mélodies qui renouent avec Moussorgsky *(Le Vilain Petit Canard)*. Parallèlement, Prokofiev faisait preuve à l'orchestre d'un métier aussi sûr que le sens de l'effet poétique, notamment dans ses premières partitions symphoniques ou concertantes. Dès 1911, il s'est livré à la composition d'un acte, *Maddalena*, qui, par sa tension, « fait penser à Richard Strauss avec les fautes de goût en moins » (Miaskovsky), mais n'a pas encore été édité, ni représenté (5). *Le Joueur* d'après Dostoïevsky, composé entre 1915 et 1916, ne connaîtra guère un meilleur sort ; sa première représentation, dans une rédaction sensiblement différente de l'originale, aura lieu seulement en 1929, à Bruxelles, dix ans après l'achèvement de *L'Amour des Trois Oranges*. De cette étourdissante comédie inspirée de Carlo Gozzi, Chicago et New York devaient avoir la primeur. *L'Ange de feu* (1919-1927), inspiré d'une nouvelle de Valérian Brioussov, évite à Prokofiev, en raison même de son sujet, toute redite par rapport aux ouvrages antérieurs et retient l'attention avec ses développements symphoniques d'une étoffe supérieure. Mais ce drame lyrique, demeuré inédit, ne sera retrouvé qu'en 1953 à Paris et créé, à Venise, en 1955 après avoir été programmé sur les antennes et enregistré sur disque. De retour au pays natal après dix-sept ans d'absence, Prokofiev médite longtemps avant de trouver un sujet en rapport avec les réalités nouvelles du premier Etat socialiste, et qu'il puisse traiter conformément à son tempérament. Le choix final se portera sur une nouvelle de Valentin Kataïev évo-

(5) Le manuscrit a été retrouvé à Paris en 1954.

quant un épisode de la guerre civile, *Siméon Kotko* (1940). Toujours soucieux d'éviter de se cantonner dans une même atmosphère, Prokofiev se retourne vers le classicisme de sa *Symphonie classique* avec *Les Fiançailles au Couvent*, opéra-comique d'après *La Duègne* de Sheridan (1940, créé en 1946). Mais l'œuvre de sa vie — ainsi la qualifiait-il — sera l'impressionnant *Guerre et Paix* d'après Tolstoï, élaboré en trois versions successives (1951), la dernière étant faite de treize tableaux qui se suivent à un rythme cinématographique. *L'Histoire d'un homme véritable* (1948), d'après le roman de Boris Polévoï (6), retrace les exploits d'un héros aviateur de la dernière guerre, Alexis Meresseiev. Mais à la suite de sa première confidentielle et mal préparée et des avatars qui s'ensuivirent, l'opéra ne fut représenté qu'en 1960. Avant de mourir, Prokofiev avait ébauché une nouvelle comédie lyrique, proche cette fois de l'opérette, *Mers lointaines*, qui retraçait le voyage de noces de deux jeunes océanographes.

Après la mort de Prokofiev, Dimitri Chostakovitch (1906-1975) devint le chef de file de la musique soviétique. Il s'est longuement expliqué sur la conception de son opéra *Katerina Ismaïlova* connu aussi sous le titre de *Lady Macbeth de Mzensk* (1934). Il le définit très justement comme une « tragédie-satire ». C'est dire combien l'expressionnisme, expérimenté auparavant dans le premier opéra *Le Nez* d'après Gogol (1927-1928), y est de règle avec tout ce que cela sous-entend chez ce musicien d'alternance constante, tourbillonnante et à la fin gênante, de pessimisme étouffant et de comique grotesque, ce dernier trait plus personnel encore ne se retrouvant guère à la même époque

(6) Nous avons préféré reprendre pour désigner cet opéra le titre même sous lequel le roman a été traduit.

que chez Pierre-Octave Ferroud. Les violentes oppositions auxquelles se heurta le deuxième opéra de Chostakovitch ont détourné pendant longtemps de la scène cet éminent symphoniste, le dernier probablement à évoluer dans le sillage de Mahler. Il n'y est revenu qu'en se tournant vers le genre léger, avec son opérette *Moscou, quartier Tcheriomouchki* (1959). Dimitri Kabalevsky (1904-1987) a signé un opéra-comique d'après Romain Rolland, *Colas Breugnon* (1937), qui fut approuvé par l'écrivain mais dont l'ouverture est encore seule connue hors d'URSS.

En réaction contre l'omnipotence plus que centenaire du théâtre lyrique, les successeurs de Puccini — Respighi, Casella, Malipiero... — ont concentré leurs efforts en direction des formes instrumentales. Aucun n'a dédaigné pour autant la scène, mais aucun ne doit son renom à ses ouvrages lyriques. De tous ces grands talents, il n'est pas injuste de dire qu'aucun ne fut génial. Mais tous ont été dépassés par Luigi Dallapiccola (1904-1975), avec qui l'expression vocale et polyphonique a repris ses droits. Son langage use avec souplesse de la série après s'être imprégné, comme celui de ses prédécesseurs, des subtilités de l'impressionnisme français ou des crudités des « Six » et de Stravinsky. Telle était la caractéristique de son premier opéra, *Vol de Nuit*, d'après Saint-Exupéry (1937-1939).

Les écoles d'Amérique

C'est par le moyen de l'art lyrique que l'école musicale des Etats-Unis a trouvé droit de cité dans le répertoire international. Forme d'apparition plus tardive que la symphonie ou l'oratorio, l'opéra avait eu son pionnier en Gruenberg (1884-1964), autour d'*Empereur Jones* (1933) et de cinq autres ouvrages dont la satire *Jack and the Beanstalck*. Mais c'est

George Gershwin (1898-1937) qui conquerra une audience universelle avec ses compositions symphoniques ou concertantes et son unique opéra *Porgy and Bess* (1935) où ses dons se seront mieux affirmés grâce à un métier plus solide. De l'Amérique des années 1920-1930, Gershwin, se situant le premier hors des critères européens, a symbolisé quelques aspects caractéristiques à travers un langage personnel dont on peut contester l'esthétique tout en reconnaissant qu'il fut le seul à s'implanter dans le monde (7).

Le Brésilien Heitor Villa-Lobos (1887-1959) fut le premier musicien d'Amérique latine à s'imposer hors de son continent. Il fut aussi le compositeur le plus fécond de la première moitié du XX^e siècle. Son œuvre vocale ou chorale, aussi abondante, aussi inégale que sa musique instrumentale, pourrait suffire à l'immortaliser. Mais ce chantre inspiré de la terre brésilienne manifesta peu de convictions en abordant le domaine lyrique. Ses deux premiers essais, *Aglaie* et *Elise* — qui remontent à 1912 —, devaient être fondus dans l'opéra *Izaht* qui n'a jamais été présenté qu'en concert (partiellement en 1918, intégralement en 1940). Ni *Jésus* (1918), ni *Zoé* (1919), ni *Malazarte* (1921) n'ont encore été joués ni même orchestrés, exception faite de la Danse infernale du deuxième acte de *Zoé*. Précédé de l'opérette *Madeleine* (1947) et de l'opéra-comique *La Fille des Nuages* (1958), le nouvel opéra *Yerma* (d'après Lorca, 1956), achevé, lui, mais non encore représenté, souffrit d'avoir été composé sur un livret rédigé en anglais, langue moins familière au compositeur que le français. Quelques mois avant sa mort, Villa-Lobos avait ébauché un nouvel opéra, *Amerindia*.

(7) Pour Menotti, voir plus loin p. 120-121.

Chapitre IX

VERS UNE NOUVELLE « ACTION EN MUSIQUE »?

La renaissance du théâtre lyrique anglais

Peter Grimes (1945) de Benjamin Britten (1913-1976) a sonné la renaissance définitive de l'opéra anglais. Avec ce premier chef-d'œuvre suivi du *Viol de Lucrèce* (1946), *Albert Herring* (1947), *Billy Budd* (1951), *Gloriana* (pour le couronnement d'Elisabeth II, 1953), *Le Tour d'écrou* (1954), *Le Songe d'une nuit d'été* (1960), *La rivière au Curlis* (1964), *La fournaise ardente* (1966), *Owen Wingrave* (1971) et *Le mort à Venise* (1973), Benjamin Britten — qui voulait renouer avec le fil d'une tradition interrompue depuis Purcell — ne manque pas de charme, à défaut de profondeur. Son style éclectique peut décevoir, encore que les défauts de ce tempérament, lyrique avant tout, apparaissent moins ici que dans ses compositions instrumentales plus largement divulguées.

Sans conquérir une notoriété aussi universelle, quelques-uns de ses aînés ou de ses contemporains se sont également distingués dans le théâtre lyrique. Lord Berners (Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson, 1883-1950), qui prit conseil de Casella et de Stravinsky, a pu être comparé pour son humour pince-sans-rire à Erik Satie (*Le Carrosse du Saint-Sacrement*, 1925), tandis que Lennox Berkeley (1903) apparaît, lui,

comme une sorte de Poulenc britannique. On lui doit quatre opéras dont le plus important et le plus ancien est *Nelson* (1953). *Wat Tyler* (1950) d'Alan Bush (1900) — inspiré par la jacquerie de 1381 — contient des chœurs impressionnants. *The Midsummer Marriage* (1953) et *Le Roi Priam* (1962) de Michael Tippet (1905) témoignent d'une puissance singulière. Quant à Humphrey Searle (1915), le chef de file des dodécaphonistes anglais, il s'est tourné deux fois vers la scène avec un même bonheur (*Journal d'un fou*, 1960 ; *La Photo du Colonel*, 1964).

Le nouvel essor de l'art lyrique hongrois

A part Györgyi Kosa (1897), auteur de neuf opéras, les contemporains de Bartók et de Kodàly s'étaient tenus à l'écart du théâtre lyrique auquel de nouvelles conditions d'épanouissement auront été données depuis vingt-cinq ans. Mais les partitions de valeur se seront fait attendre. Assurément, *Le Roi Pomade*, d'après Andersen, de Györgyi Ranki (1907), est d'un humour bien adapté au sujet. Tout récemment, cet excellent musicien a abordé un genre plus grave avec *La Tragédie de l'homme* (1970) d'après un classique de la dramaturgie hongroise. Mais c'est la génération suivante qui s'est montrée susceptible d'insuffler un élan nouveau et décisif à l'art lyrique, conciliant l'inspiration avec les exigences d'une modernité au service de l'expression. Deux compositeurs se détachent nettement du peloton : Emil Petrovics (1925) d'abord marqué par Ravel, Falla et Prokofiev dans ses premières compositions presque toutes instrumentales. Il s'est référé à Berg aussi bien qu'à Bartók dans son premier opéra : *C'est la guerre !* (1) (un acte, 1964). La trame sym-

(1) Titre français original.

phonique s'y articule sur le recours au leitmotiv et sur de libres variations de la série, ce qui renforce l'impression d'angoisse dans laquelle baigne le sujet situé pendant la dernière guerre. *Crime et Châtiment* (d'après Dostoïevsky, 1973) a confirmé cette réussite avec plus d'ambition et un métier plus sûr. Autre élève de Farkas, Sandor Szokolay (1932) est un lyrique, à la plume peut-être moins ferme. Il attira, lui aussi, l'attention par des compositions instrumentales primées dans des concours internationaux avant d'aborder le ballet et l'oratorio. Après l'Argentin Ginastera et l'Allemand Fortner, il trouve dans *Noces de sang* de Lorca (1964) le sujet de son premier opéra auquel ont fait suite *Hamlet* (1968) et *Samson* (1972).

Surgie au seuil du XX^e siècle, l'école slovaque a connu un essor particulier depuis la fin de la dernière guerre. Le premier opéra en langue slovaque, *L'Homme de Detva* de William Figus-Bistry (1875-1937), avait été représenté en 1928, mais le véritable créateur de l'opéra national slovaque aura été l'un des nombreux élèves de Novàk, Eugen Suchon (1908), auteur de *Krutnava* (*Le Tourbillon*, 1949) — dont la création fut ressentie comme un événement. Mais tous ces ouvrages n'ont eu de résonance qu'à l'intérieur de leur pays d'origine. Leur destin aura été partagé par les opéras des compositeurs soviétiques — en dehors de Prokofiev et de Chostakovitch.

Engagée depuis les années 1955 dans l'adoption conséquente et originale des techniques d'avant-garde occidentales, l'école polonaise s'est tenue relativement à l'écart des formes théâtrales. L'un de ses plus populaires représentants, Kristoff Penderecki (1932), y apporta, cependant, en 1969, une première contribution avec *Les Possédés de Loudun*.

Continuité du théâtre lyrique français

Trois noms dominent jusqu'à présent l'art lyrique français des trente dernières années : Francis Poulenc, Germaine Tailleferre et Henri Tomasi qui n'ont abordé le théâtre qu'après avoir passé le cap de la

cinquantaine et s'être fait connaître à la scène comme musiciens de ballet.

Francis Poulenc (1899-1963) souleva des protestations en 1944 avec *Les Mamelles de Tirésias*, farce dada jugée inopportune aux heures pourtant exaltantes de la Libération. Mais n'y avait-il qu'intentions burlesques ? « Dès qu'au milieu de la pire bouffonnerie, avoue le compositeur, une phrase peut donner lieu à un changement d'optique lyrique et mélancolique, je n'hésite pas à modifier le ton, sachant ce que cachait de tristesse le sourire d'Apollinaire ». C'est aux mânes de Debussy — son premier inspirateur —, de Monteverdi, de Verdi et de Moussorgsky — ses modèles — que Poulenc dédiera son premier opéra, *Dialogue des Carmélites* (1956). *Les Mamelles de Tirésias* révélaient ce qu'il appelait lui-même son « côté parigot et voyou » ; son « côté moine » transparaît là pour traiter du thème de la grâce et de son transfert. La musique toute d'humilité s'efface derrière le texte de Bernanos. Pour risquer le commentaire du dialogue à une voix aux répliques si lourdes de sous-entendus de *La Voix humaine* de Cocteau, il fallait une maîtrise supérieure, découlant de l'expérience du *Dialogue des Carmélites*. La réussite de Poulenc, deux ans plus tard, sera complète.

De Germaine Tailleferre (1892-1983) *Il était un petit navire* (1951) provoqua à l'Opéra-Comique un mémorable chahut pour avoir osé tourner en dérision les poncifs théâtraux à l'intérieur même de leur sanctuaire. Les opéras-comiques *Du style galant au style méchant* pastichent avec un même esprit Offenbach et Gustave Charpentier. Germaine Tailleferre a encore abordé l'opérette (*Dolorès*, 1950), la comédie musicale (*Parfums*, 1951) et l'opéra bouffe (*Mémoires d'une bergère*, 1959), mais elle est aussi

l'auteur d'un bel opéra en trois actes, *La Petite Sirène* (livret de Ph. Soupault, 1956).

Henri Tomasi (1901-1971) fut, avec Francis Poulenc, un des musiciens les plus comblés de sa génération. Prix de Rome 1927, il s'illustra également jusqu'en 1955 comme chef d'orchestre. A partir de cette année qui vit triompher à Munich son premier opéra — le plus remarquable à coup sûr —, *Miguel Manara*, d'après Milosz, Henri Tomasi se consacra plus particulièrement au théâtre lyrique. *Miguel Manara* force d'autant plus l'admiration que la transposition par un grand poète du vieux mythe de Don Juan offrait à l'inspiration du compositeur plus d'un écueil sérieux. L'une des plus belles scènes contient les fameuses « fanfares liturgiques ». Parmi les ouvrages postérieurs on accordera une place à part à l'opéra de chambre *Le Silence de la Mer* (1959), tiré du célèbre récit de Vercors.

Une même attirance constante vers le théâtre lyrique aura été le fait — jusqu'à présent du moins — de Marcel Landowski (1915), auteur de la « légende lyrique et chorégraphique » *Le Rire de Nils Halérius* (1951), du drame lyrique *Le Fou* (1956), de la comédie lyrique *Le Ventriloque* (1957) et de deux nouveaux drames lyriques : *Les Adieux* (1960) et *L'Opéra de poussière* (1962). La quête d'un théâtre total impliquait une conception parallèle de la musique et du livret, sans pour celui-ci rejeter l'appoint précieux d'un « collaborateur technique ». La danse a été égalée au chant et au verbe dans *Nils Halérius* qui s'apparente à un véritable ballet. Le parlé sera mis à égalité avec le chanté dans *Les Adieux*. Et dans *Le Fou* la voix passe du chant à la « sprechgesang ». Enfin, précédant Nono et Zimmermann, Landowski fait usage d'éléments électro-

acoustiques. Il a pu aussi bien s'accommoder dans *Le Ventriloque* des limitations imposées par les commanditaires. Mais le mérite original de Landowski est d'avoir porté à la scène des problèmes d'actualité : attitude passive ou interrogative de l'être éphémère face au mystère de l'éternel espace *(Nils Halérius)* ou responsabilité individuelle devant le genre humain tout entier *(Le Fou)*. Cette audace a, pour une large part, facilité la diffusion de ces œuvres devant un public nouveau — dans la banlieue parisienne surtout — en marge des scènes subventionnées auxquelles jusqu'à présent aucun d'eux n'a encore eu accès.

De Claude Delvincourt (1888-1954), qui dirigea le Conservatoire, *La Femme à barbe* (1940) avait prouvé les dons comiques. *Lucifer* (1948), où il a donné probablement toute sa mesure, a marqué un intéressant retour au mystère médiéval. *Madame Bovary* (1951) d'Emmanuel Bondeville (1898-1987) fut un des succès marquants des trente dernières années, qu'on aurait aimé voir partagé par l'excellent premier opéra *Le Chevalier de neige* (d'après Boris Vian) de Georges Delerue (1925), qui souffre injustement, comme naguère Maurice Jaubert, de s'être spécialisé dans les musiques de films.

Tous les membres du Groupe Jeune France ont abordé la scène longtemps après sa fondation (1936). Le premier à disparaître, André Jolivet (1905-1974), entreprit un opéra, *Le Lieutenant perdu*, dont les deux premiers actes seuls achevés n'allaient être représentés qu'après sa mort en 1982. Daniel-Lesur (né en 1908) a témoigné dans *Andrea del Sarto* d'après Musset (1949-1969) et *Ondine* d'après Jean Giraudoux (1982) de la même veine humaniste et du même goût dans le choix des supports littéraires que dans ses mélodies. Quant à Olivier Messiaen (né en 1908), la création de son monumental *Saint François d'Assise* (1983) fut, certes, un événement comme réponse affirmative à la question posée de

la viabilité du genre, mais, par son statisme, cet ouvrage se rapprocherait plutôt de l'oratorio.

Le cas Menotti

Si Gian-Carlo Menotti (1911) constitue un cas, c'est à coup sûr parce qu'il lui a été donné de connaître au milieu de notre siècle le destin d'un compositeur lyrique vivant et n'écrivant que pour la scène. Cet Italien formé par des compatriotes aux Etats-Unis où il s'est fixé depuis 1928, ce fondateur du Festival de Spolète, débuta sans succès avec *Le Dieu de l'Ile* (1942). La célébrité l'atteignit avec *Le Médium* (1946) et *Le Téléphone* (1947), la gloire avec *Le Consul* (1951). *Amahl et les visiteurs de la nuit* (1951) aura constitué sa première expérience d'opéra télévisé, expérience plus heureuse que la trop fidèle adaptation à l'écran du *Médium*. Il y aura plus d'ambitions encore dans *La Sainte de Blecker Street* (1964), tandis que la fable madrigal *La Licorne, la Gorgone et la Manticore* (1956) tend la main aux balletti de la Renaissance italienne et que *Maria Golvin* (1958) affiche une critique acerbe des snobismes musicaux. Au nouvel opéra télévisé *Labyrinthe* (1963) ont succédé l'opéra d'église *Martin's lie* (1964) et *Le Dernier Sauvage*, commandé par l'Opéra de Paris, mais créé à l'Opéra-Comique (1963). Depuis cette date, Menotti a momentanément abandonné le combat pour faire un retour sur lui-même ; attitude méritante de la part d'un musicien adulé. Il est revenu à la scène en se tournant avec bonheur vers le genre burlesque (*Au secours, les Globolinks !*, 1968).

Quelques essais de renouvellement

Sans négliger l'importance du sujet, on ne saurait faire reposer sur son seul choix l'originalité, *a fortiori* la réussite, d'un ouvrage lyrique. Pierre Boulez

énonce un truisme quand il prétend qu' « il est vraiment insuffisant pour faire du théâtre moderne de parler du Vietnam ». Mais nombreux sont les opéras des vingt dernières années qui ont conquis leur audience — bruyamment dans certains cas — par leurs thèmes d'actualité justement ou leur satire du présent par images du passé interposées, comme ce fut le cas de l'opéra-parodie de Claude Prey (1925) *On veut la lumière ? Allons-y !* (1968), inspiré par l'affaire Dreyfus, ou l'*Addio Garibaldi* (1967) de Girolamo Arrigo (1934). La réussite esthétique est en tout cas le fait des *Canuts* (Berlin, 1959 ; Lyon, 1964) de Joseph Kosma (1905-1969) qui plongent « tout à coup au cœur de la condition ouvrière sans démagogie ni populisme, mais avec une sorte de vérité éthique qui fouaille les consciences » (Jacques Lonchampt). Mais ces ouvrages — parmi beaucoup d'autres — doivent l'approbation des plus exigeants à leur réussite formelle même. En ces temps de mutation, rien de plus naturel que l'opéra ayant un long passé — plus long encore que notre société même — soit remis en question et contribue à la remise en question de notre société dont une caractéristique est la multiplicité des moyens de diffusion de la musique permettant une écoute successive, souvent sans ordre, des esthétiques les plus opposées. Autre signe de notre temps : la variété des techniques d'écriture mises à la disposition des compositeurs. Or, la quête dominante des écoles nouvelles — le théâtre lyrique en témoigne justement, preuve de sa vitalité trop souvent contestée — est la synthèse poétique ou parodique des styles classiques et modernes ; parmi ces derniers le dodécaphonisme (de plus en plus assoupli), les musiques concrètes et aléatoires.

Les réussites les plus significatives au théâtre

sont, en ce sens, dues à l'Allemand Hans Werner Henze (1926). Cet élève de Wolfgang Fortner subit par l'intermédiaire de son maître l'emprise de Stravinsky et d'Hindemith avant de recevoir en 1948, grâce à René Leibowitz, le choc de la musique sérielle. Sa réussite reposera sur la conciliation de l'intériorité nordique et du lyrisme méditerranéen, mais aussi sur un assouplissement progressif du carcan sériel qui lui permettra de passer du sérieux à la bouffonnerie à laquelle décidément — Charles Koechlin l'avait fait observer bien longtemps avant lui ! — les douze sons ne sauraient se prêter ! *Boulevard Solitude* (1952), *Le Roi Cerf* (1956), *Le Prince de Hombourg* (1960) et *Les Bassarides* (1966), tels auront été les jalons principaux d'une des plus heureuses carrières lyriques du dernier après-guerre. L'épanouissement final de Henze se sera répercuté jusque sur le maître Wolfgang Fortner, demeuré longtemps réticent à l'adoption des techniques sérielles ou postsérielles.

L'écriture atonale et sérielle a rarement atteint des moments de grande émotion comme on en rencontre encore dans l'opéra « guerre-fiction » *La Mort atomique* (1965) de Giacomo Manzoni (1932).

Autre tentative de renouvellement, féconde malgré son échec relatif : *Votre Faust* (1961-1969) du Belge Henri Pousseur (1929). Cette « fantaisie variable genre opéra » se proposait de présenter le mythe de *Faust* et ses « variantes » avec tout ce que cela permettait comme alternance de sérialismes, de collages, etc. Le texte dû à l'auteur de *La Modification*, Michel Butor, un écrivain de grande classe, n'en comportait pas moins, fût-ce dans sa rédaction finale élaborée avec le compositeur, trop d'écueils pour ne pas nuire à la musique où cependant les réussites abondent.

CONCLUSION

Des réussites, des chefs-d'œuvre même ont jalonné l'art lyrique dans le dernier demi-siècle. Mais aucun n'a témoigné d'une envergure comparable à *Wozzeck*. Sans doute parce que après l'expressionnisme aucun des grands courants de la pensée humaine n'a suscité d'opéra : ni l'existentialisme, ni le réalisme socialiste pour ne prendre que ces deux exemples. Est-ce à dire que le théâtre lyrique soit à rejeter dans le passé ? Certes, comparaison n'est pas raison ; on trouvera, néanmoins, matière à réflexion si on compare l'évolution du théâtre dramatique avec celle du théâtre lyrique au cours des cent cinquante dernières années.

Au XIX^e siècle, le théâtre dramatique a brillé en Allemagne, en France et en Russie ; celui des pays scandinaves a davantage rayonné, laissant un impact philosophique durable bien au-delà du théâtre même. Mais les pièces à thèse d'Ibsen, Björnsön et Strindberg n'étaient pas *quant à leurs structures mêmes* plus révolutionnaires que les drames d'Hugo et de Büchner ou les comédies de Gogol et de Tchékhov. S'il y eut dans le domaine scénique une réforme de structures, elle se produisit dans l'opéra avec Wagner.

Un événement de même portée est apparu dans la première moitié de notre siècle, mais dans le théâtre *parlé* : Brecht, qui compte parmi ses plus grands dramaturges, s'est fait à la fois le théoricien et

l'illustrateur d'une conception rénovée du théâtre, de son rôle et de tous ses attributs, y compris la musique. Pour trouver une association comparable à celle de Brecht et de Kurt Weill, il faut remonter jusqu'au XVII^e siècle avec la collaboration Molière-Lully qui aboutit à la mise en place d'un nouveau genre : la comédie-ballet, une des sources de l'opéra-comique. Brecht aura suscité chez Kurt Weill une véritable métamorphose esthétique, aux effets certains sur le domaine de la chanson qui se sera rapproché des formes savantes.

Pareille constatation n'implique pas, bien sûr, que des expériences n'aient pas été tentées et ne soient pas encore tentées pour une rénovation *fondamentale* du théâtre lyrique accordé au rythme et à la sensibilité de notre temps, portant à la scène des sujets et des problèmes d'actualité, que ce soit ou non derrière le masque de la légende ou de l'histoire. *Wozzeck*, mais aussi *Le Consul*, *C'est la guerre ! Vol de Nuit* et, plus récemment encore, *Les Canuts* ou *Addio Garibaldi* doivent, à ce choix une part du bon accueil qui leur a été réservé. Mais peut-on raisonnablement remettre l'avenir d'une forme d'art *quelle qu'elle soit* entre les mains des seuls créateurs ? Autant ne se soucier en agriculture que de la sélection des plantes sans jamais s'occuper de la fertilité ou de l'engrais des terrains ! En art, la promotion des nouveautés, comme la conservation des chefs-d'œuvre du passé, implique de considérables moyens matériels ; elles sont donc liées à des conditions extra-artistiques qu'on ne peut impunément négliger. L'art lyrique a sans doute depuis longtemps des concurrents redoutables, à commencer par le cinéma et la télévision. Mais lui auront-ils été pour autant néfastes et uniquement néfastes ? Autant reprocher à la photographie d'avoir tué la peinture ! Mieux

encore que le disque, les vidéo-cassettes donneront à la conservation et à la promotion de l'art lyrique un atout majeur assurément plus complet que ne l'étaient le microsillon et la bande magnétique. On peut même augurer d'une nouvelle forme d'expression amorcée par les opéras spécialement conçus pour l'écran ou pour les antennes. *West-Side Story* n'en est-il pas le meilleur exemple ? Mais beaucoup d'entre eux n'ont pas encore complètement rompu le cordon ombilical avec l'opéra de théâtre ou le film avec chant. Qu'y a-t-il à cela de bien surprenant ? Le cinéma se borna d'abord à « filmer » purement et simplement le théâtre avant d'accéder à son autonomie esthétique. N'en était-il pas de même des premières automobiles tributaires des voitures à chevaux jusque dans leur profil ? Déclarer qu'aujourd'hui l'opéra est à l'agonie quand ses nouvelles formes sont en gésine, autant proclamer qu'au début de notre siècle l'avenir n'appartenait pas aux premières automobiles mais aux dernières calèches ! Mais ceux qui proclamaient, à juste titre, que l'automobile l'emporterait étaient-ils pour cela capables de prévoir son évolution et son importance ? En art, pas plus que dans aucun autre domaine de la vie et de la création, personne ne peut être un prophète infaillible. Il est seulement permis d'affirmer aujourd'hui que la mutation dont l'art lyrique est l'objet signifierait moins son agonie que son renouvellement. Et peut-être le temps est-il plus proche qu'on ne pense où le rideau se lèvera sur un ouvrage comparable par sa valeur et sa portée aux immortels chefs-d'œuvre apparus durant les trois derniers siècles.

BIBLIOGRAPHIE

1. Dictionnaires

Loewenberg, *Annals of opera, 1594-1940* (en anglais), Genève, 1943.
Harold Rosenthal et John Warrack : *Guide de l'opéra*, 1964, 1983 (trad. fr. 1974, 1986).
Horst Seeger, *Opern Lexikon* (en allemand), Berlin, 1978.
Gustav Kobbe, *Tout l'opéra* (trad. de l'anglais), 1980.
Jean Gourret, *Encyclopédie des cantatrices de l'Opéra de Paris* 1981.
— *Dictionnaire des chanteurs de l'Opéra de Paris*, 1982.
Franz Stieger, *Opern Lexikon* (4 vol.), Tutzing, 1982.
Heinz Wagner, *Das grosse Handbuch der Oper*, Wilhelmshaven, 1987.

2. Etudes générales

René Leibowitz, *Histoire de l'opéra*, 1957.
Geschichte der Italienichen Oper (ouvrage collectif), 6 vol., Wiesbaden, 1990, (1 vol. paru).
Romain Rolland, *Les origines de l'opéra moderne (l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti)*, 1895.
Curthbert Girdlestone, *La tragédie classique* (trad. fr.), 1974.
Michael Robinson, *The opera before Mozart* (en anglais), Montréal, 1966.
Rosa Newmarch, *L'opéra russe* (trad. fr.), 1932.
François-René Tranchefort, *L'opéra*, I : *D' « Orfeo » à « Tristan »*, II : *De « Tristan » à nos jours*, 2 vol., 1978.

3. Etudes particulières

Stéphane Wolff, *Un demi-siècle d'opéra-comique (1900-1950)*, 1953.
— *L'opéra au Palais Garnier (1875-1962)*, 1962.
Jean Gourret, *Histoire de l'Opéra de Paris (1669-1971)*, 1977.
— *Histoire de l'Opéra-Comique*, 1978.
Paul-Marie Masson, *L'opéra de Rameau*, 1930.
Ed. Dent, *Les opéras de Mozart* (trad. fr.), 1958.
Rémy Stricker, *Mozart et ses opéras, fiction et vérité*, 1981.
Albert Lavignac, *Le voyage artistique à Bayreuth*, 1897 (2e édition complétée par Henri Büsser, 1951).
Guide des opéras de Wagner (collectif dir. Michel Pazdro), 1988.
Ch. van den Borren, *L'œuvre lyrique de César Franck*, 1907.
Jean-Max Guieu, *Le théâtre lyrique d'Emile Zola*, 1983.
Maurice Emmanuel, *Pelléas et Mélisande*, 1925.
Henri Barraud, *Les cinq grands opéras*, 1972.
Pierre-Jean Jouve et Michel Fano, *Wozzeck*, 1953 et 1964.
Le théâtre lyrique français 1945-1985 (ouvrage collectif dir. Danièle Pistone), 1987.
Revues « *L'Avant-Scène-Opéra* » (Editions Premières Loges) et « *Opéra-International* », Paris.

4. Ouvrages d'actualité ou de polémique

Max d'Ollone, *Le théâtre lyrique et son public*, 1955.
André Boll, *L'opéra de l'avenir*, étude polémique, 1968.
Jacques Lonchampt, *L'opéra d'aujourd'hui*, 1970.
Alain Satgé et Jorge Lavelli, *Opéra et mise à mort*, 1979.
Philippe-Joseph Salazar, *Idéologies de l'opéra*, 1980.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

CHAPITRE PREMIER. — **L'Italie, berceau de l'opéra...** 5

Claudio Monterverdi, 7. — Rome et Venise, 10.

CHAPITRE II. — **Un siècle de modèles italiens et français** 13

Jean-Baptiste Lully, 13. — Henry Purcell, 17. — L'opéra napolitain, 19. — Le cas Haendel, 21. — Antonio Vivaldi, 23. — Jean Philippe Rameau, 23.

CHAPITRE III. — **Simplification et synthèse**..... 27

Opéra bouffe, opéra-comique et singspiel, 27. — La réforme de Gluck, 31. — W. A. Mozart, 36.

CHAPITRE IV. — **D'un classicisme international à un romantisme multinational (1791-1851)**..... 39

« Fidelio », parenthèse ou trait d'union ?, 39. — Karl Maria von Weber, 41. — Avant Rossini et Berlioz, 44. — Gioaccino Rossini, 45. — Hector Berlioz, 46. — Michel Glinka, 48.

CHAPITRE V. — **Le reflux de l'italianisme (1851-1871)** 50

Richard Wagner, 50. — Giuseppe Verdi, 54. — Le renouveau en France de l'opéra et de l'opéra-comique, 57. — Affirmation et affermissement des écoles nationales d'Europe centrale et orientale, 59.

CHAPITRE VI. — **L'alternance Verdi-Wagner (1871-1891)** 62

Modeste Moussorgsky, 62. — Georges Bizet et l'âge ingrat du drame lyrique français, 69. — Georges Bizet, 70.

CHAPITRE VII. — **Naturalisme, symbolisme, expressionnisme** 75

Les deux courants français, 75. — La triade symboliste, 81. — Le vérisme italien, 85. — Une troisième voie proche de l'expressionnisme, 88. — Les autres écoles européennes, 90. — Deux musiciens « marginaux » : Rimsky-Korsakov et Leoš Janáček, 92.

CHAPITRE VIII. — **Autour de l'expressionnisme**..... 94

L'école viennoise et le chef-d'œuvre de l'expressionnisme, 94. — Le cas Stravinsky, 97. — Deux écoles à double facette, 99. — Les autres écoles européennes, 107. — Les écoles d'Amérique, 113.

CHAPITRE IX. — **Vers une nouvelle action en musique**.. 115

La renaissance du théâtre lyrique anglais, 115. — Le nouvel essor de l'art lyrique hongrois, 116. — Continuité du théâtre lyrique français, 117. — Le cas Menotti, 120. — Quelques essais de renouvellement, 121.

CONCLUSION 124

BIBLIOGRAPHIE 127

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Décembre 1990 — N° 36 748

que sais-je?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2527 **Histoire de la statistique**
(J.-J. Droesbeke et Ph. Tassi)

2528 **L'anthropologie juridique**
(N. Rouland)

2529 **Le Sénat**
(J. Baguenard)

2530 **L'économie céréalière mondiale**
(H. François)

2531 **Le complexe de castration**
(A. Green)

2532 **La planification française**
(E. Quinet)

2533 **Durkheim**
(J.-A. Prades)

2534 **Les politiques publiques**
(P. Muller)

2535 **Le management interculturel**
(F. Gauthey et D. Xardel)

2536 **L'antiparlementarisme en France**
(J. Defrasne)

2537 **La prédestination**
(F. Ferrier)

2538 **Les textes sur les droits de l'homme**
(P. Ardant)

2539 **Le Minitel**
(J.-Y. Rincé)

2540 **L'histoire littéraire**
(C. Moisan)

2541 **Les centres commerciaux**
(J.-L. Koehl)

2542 **L'audit interne des banques**
(A. Sardi)

2543 **L'investissement**
(J.-P. Betbeze)

2544 **Le Comité d'éthique**
(C. Ambroselli)

2545 **Le Conseil supérieur de la Magistrature**
(T. Ricard)

2546 **La démographie**
(J.-C. Chesnais)

2547 **Les zones d'entreprise**
(C. Heurteux)

2548 **L'endettement du Tiers Monde**
(J.-C. Berthélemy)

2549 **La chronopsychologie**
(P. Leconte et C. Lambert)

2550 **Le financement de la vie politique**
(Y.-M. Doublet)

2551 **Schopenhauer**
(E. Sans)

2552 **Le yiddish**
(J. Baugmarten)

2553 **La pensée politique du Japon contemporain**
(P. Lavelle)

2554 **Les Verts**
(G. Sainteny)

2555 **L'industrie cinématographique française**
(A. Virenque)

2556 **Les personnes handicapées**
(C. Hamonet)

2557 **Le risque-pays**
(B. Marois)

2558 **Adler et l'adlérisme**
(R. Viguier et G. Mormin)

2559 **Les institutions locales en Europe**
(A. Delcamp)

2560 **Calcul différentiel complexe**
(D. Leborgne)

9 782130 436171